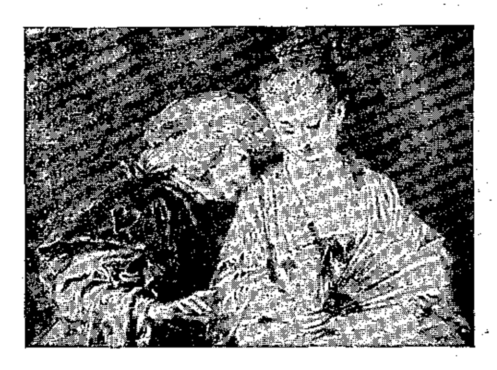
CAHIERS DU CINÉMA



N° 4 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JUILLET-AOUT 1951



Joan Fontaine et Joseph Cotten sont, avec Françoise Rosay, les vedettes du film de William Dieterlé : LES AMANTS DE CAPRI (*September Affair*), qui sera présenté prochainement en exclusivité à Paris. (*Hal Wallis-Paramount*)



FETES GALANTES, d'après l'œuvre de WATTEAU. Réalisation de Jean AUREL. Commentaire de Georges RIBEMONT-DESSAIGNES dit par Gérard PHILIPE.



CŒUR D'AMOUR ÉPRIS, d'après le Livre du ROI RENÉ. Réalisation de Jean AUREL. Commentaire de André CHAMSON dit par Maria CASARÈS.



L'AFFAIRE MANET, le scandale de L'Olympia et l'œuvre d'Édouard MANET. Réalisation de Jean AUREL. Commentaire d'Emmanuel BERL dit par François PÉRIER.



EN COURS DE TOURNAGE :

IMAGES POUR DEBUSSY. Un essai de contre-point visuel associant le rythme des images à celui de la musique, tenté par Jean MITRY sur les œuvres de DEBUSSY, essai poursuivant la voie ouverte par *PACIFIC 231.* Suivront sur ce même sujet : *RÊVERIE,* d'après Claude DEBUSSY; *NOCTURNE,* d'après CHOPIN, réalisés également par Jean MITRY.

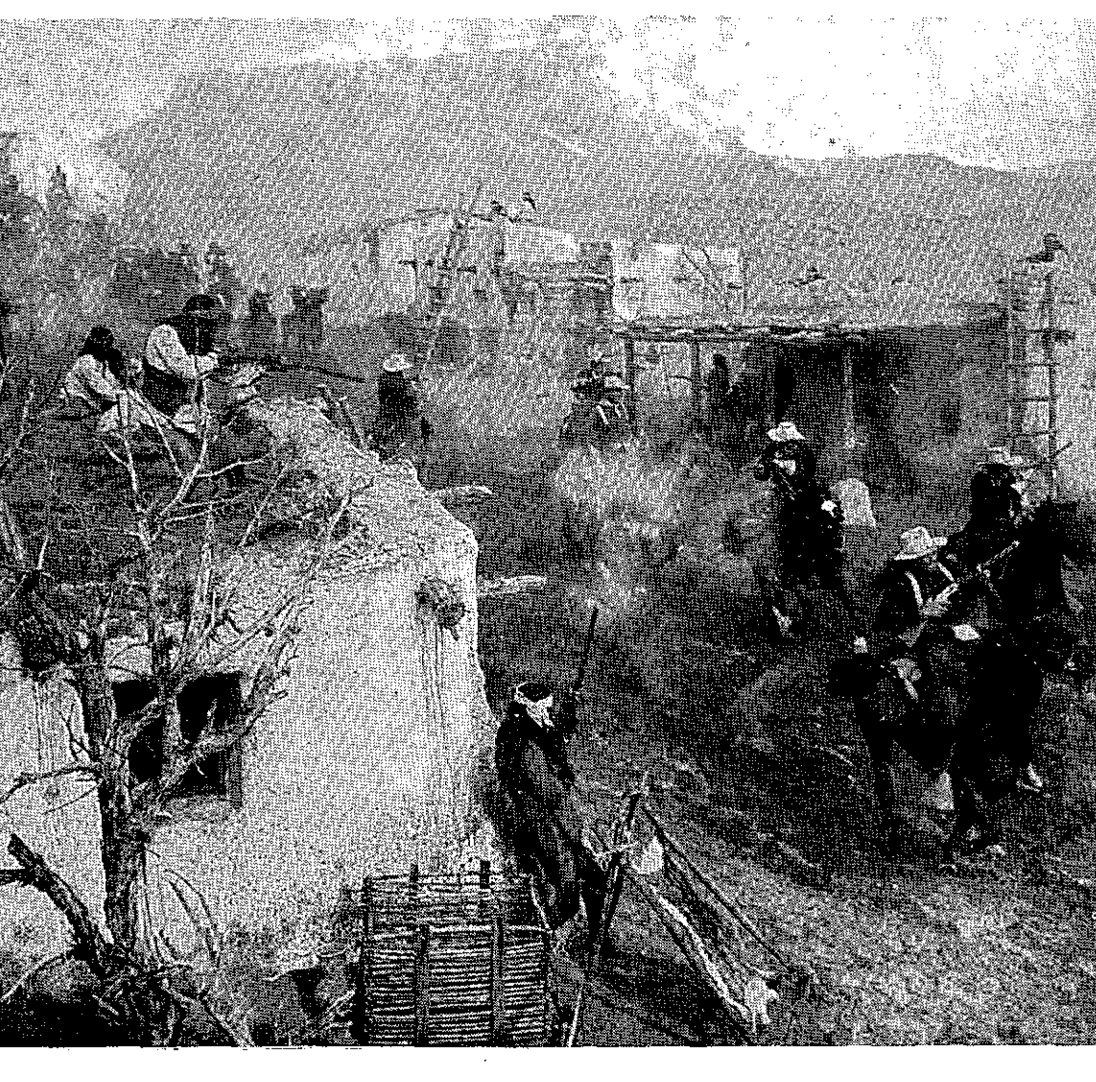
LES DÉSASTRES DE LA GUERRE. D'après les eaux-fortes de GOYA, réalisé par Pierre KAST. Texte et musique de Jean GRÉMILLON.

LA DAME A LA LICORNE. Réalisé par Jean AUREL d'après les tapisseries de la chasse à la Licorne et de la Dame à la Licorne.

LE RIDEAU CRAMOISI. Réalisé par Alexandre ASTRUC. Une nouvelle cinématographique d'après le chef d'œuvre de Barbey D'AUREVILLY.



ARGOS FILMS, 72, Champs-Élysées BALzac 02-57
Producteur associé : LES FILMS DE L'ARC, 11 bis, rue Balzac



Une très belle image de RIO GRANDE, le dernier film de John Ford, dont John Wayne et Maureen O'Hara sont les principaux interprètes. *(Republic-Pictures - Les Films Fernand Rivers)*

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME I **N° 4** **JUILLET-AOUT 1951**

SOMMAIRE

Le nouveau cinéma allemand :

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Discina, Terra Film, DEFA, Jeannic Films, Columbia, Paramount, Vic Productions, J. Arthur Rank Organisation, Procinex, Sovexport, Omnium International du Film, Minerva.

PRIX DU NUMÉRO : 200 FR.

Abonnements 6 numéros ✶ France, Colonies : 1.000 francs ✶ Étranger : 1.200 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux "Cahiers du Cinéma" 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

AUX ABONNÉS : Ce numéro, JUILLET-AOUT, ne compte pas pour un numéro double. Nos abonnés recevront intégralement le nombre de numéros souscrits.

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Audiberti, Pierre Bost, René Clément, Lotte Eisner, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Claude Mauriac, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Claude Roy, Maurice Scherer, Nicole Vedrès, Cesare Zavattini.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : Anita Bjork dans FROKEN JULIE de Alf Sjoberg

SIEGFRIED ET LES ARGOUSINS



ou le cinéma allemand dans les chaînes

par

CHRIS MARKER

Dans la compétition générale des films, la critique cinématographique n'intervient guère qu'au stade du huitième-de-finale. Les éliminatoires lui échappent. Il serait malaisé de définir ce premier crible où les mystères de la distribution, de la curiosité, de la sympathie, de la renommée et de l'anecdote décident du départ d'un film, d'un auteur ou d'une école, mais il est certain que lorsqu'il se flatte de choisir, le critique a généralement affaire à une matière qui est déjà le résultat d'un choix. Il découvre ce

Ci-dessus : Siegfried dans *Les Niebelungen* de Fritz Lang (1923-24).

qu'on veut bien lui laisser découvrir, au hasard des sorties et des festivals, il fait son miel critique dans un moule à demi durci, dont il peut seulement modifier les contours, et ses coups de tête ne sont que des coups de pouce. Grâce à un foudroyant départ, dû pour une bonne part à l'ignorance où l'on était de son histoire réelle, le cinéma italien a brillamment passé l'écrit et les examinateurs lui sont acquis d'avance. En raison de son mauvais départ, dû presque uniquement aux circonstances, le cinéma allemand continue de passer inaperçu. En 1951, le cinéma italien, même lorsqu'il se présente sous les espèces au moins mineures d'un Zampa, est assuré de sa distribution, de sa critique, d'une certaine qualité d'accueil et d'attention, tandis que le travail d'hommes de cinéma de premier plan comme Staudte et Kautner est systématiquement ignoré. Cette indifférence peut être en partie l'effet de l'insatisfaction où nous laissent beaucoup de films allemands — elle peut aussi en être la cause. Le triomphe du néo-réalisme italien doit tout de même quelque chose aux encouragements qui l'ont salué. L'attitude de l'étranger a permis dans une certaine mesure d'imposer Rossellini et de Sica à un pays qui n'avait que trop tendance à renouer avec *Cabiria* et *Scipion l'Africain*. Mais si après avoir donné à l'Allemagne, en 1947, son *Paisa* avec *In Jenen Tagen*, Helmut Kautner ne s'est plus consacré qu'à des amusettes, il est permis d'en rendre responsables ceux qui, en Allemagne et ailleurs, n'ont pas su voir.

Le cinéma allemand est dans les chaînes. Cette conspiration du silence n'est pas le seul mal dont il souffre. Il partage les maux du cinéma mondial : censure, crise du sujet (ceci étant pour beaucoup la conséquence de cela) et s'en adjoint d'autres plus personnels : confusion des valeurs, héritage expressionniste, inculture du public, absence presque totale d'une critique cinématographique avertie et indépendante, complexe de culpabilité, erreur sur les compétences (il faudrait tout un article pour stigmatiser le règne des professeurs dans le documentaire allemand). Parmi les argousins qui le tiennent enchaîné, les occupants jouent leur rôle, moins par une intervention directe que par les conséquences de la situation qu'ils créent.

Aujourd'hui, la vérité a vite fait de rattrapper le mensonge. La séparation de l'Allemagne en deux, un monstre en 1945, est devenue une réalité. Le cinéma témoigne de cet écartèlement, le caricature un peu dans la mesure où il devance, de part et d'autre, une conscience populaire plus floue, mais en marque les jalons incontestables .Avec les exceptions d'usage (un bon artisan sans grandes préoccupations idéologiques comme Arthur-Maria Rabenalt, l'auteur des *Trois Codonas*, peut la même année donner un film de cape et d'épée à l'Est et un mélodrame réaliste à l'Ouest) il y a maintenant une production-Est et une production-Ouest caractérisées. D'un fond commun, d'une identité de problème au départ, sont sorties deux expressions opposées. La ligne qui prend naissance en 1946 avec *Die Mörder sind unter uns* — film conçu à l'Ouest, tourné à l'Est — aboutit en 1951, à l'Est, à la satire féroce du bourgeois allemand avec *Der Untertan*, de Staudte — à l'Ouest, à son autojustification avec *Herrlichen Zeiten* de Gunther Neumann. Marquées également par la guerre, la défaite, l'angoisse de l'avenir, la production-Est s'efforce d'en dénoncer — parfois

sommairement — les causes politiques et les responsabilités précises, tandis que la production-Ouest accuse la fatalité, le Kaiser, Wotan, Méphisto, Adam et le Bon Dieu.

En 1946-47, le cinéma allemand était dominé — spirituellement, par la présence de la catastrophe, la nécessité de l'affronter et d'en sortir — esthétiquement, par une stagnation de quinze ans qui le faisait renouer naturellement avec l'expressionnisme. Les deux dominantes allaient de pair, et tout ce que la première après-guerre contenait de prophétique à l'égard de la seconde s'y trouvait brusquement éclairé. Je me souviens de mon émotion, en voyant *Die Mörder sind unter uns*, devant la fascinante ressemblance physique du protagoniste avec le personnage de la Mort dans *Les Trois Lumières* de Fritz Lang — personnage *qui disait les mêmes choses : « Je ne puis rien... Je ne fais qu'obéir à des ordres supérieurs... Mes actes me font horreur, mais je dois obéir...* ». Pendant cinq ans, pour *obéir* à des ordres supérieurs, le peuple allemand avait été le serviteur de la Mort. Et ce personnage de Mertens, médecin militaire allemand assistant à un massacre commandé par son capitaine, obsédé par ce souvenir et cherchant à s'en délivrer en abattant l'officier retrouvé après la guerre, c'était l'image que le peuple allemand se présentait de lui-même. Or le véritable conflit n'était pas entre Mertens et le capitaine Brückner. Mertens ne s'était pas colleté avec Brückner pour l'empêcher de commander le massacre. Il s'était contenté, comme le capitaine le lui recommandait sèchement, d' « aller prendre le frais dehors ». Mertens, qui avait claqué les talons et pivoté d'un quart-de-tour devant un Brückner supérieur, présentait maintenant comme un acte de justicier le fait d'attendre revolver au poing un Brückner désarmé... En réalité, ce n'était pas tant Brückner qu'il voulait atteindre que lui-même, le Mertens qui avait manqué de courage au moment voulu. C'est cet instant qu'il voulait tuer, dont il voulait effacer la souillure, l'instant où *il savait et n'avait rien fait* — le drame même du peuple allemand.

Die Morder sind unter uns ne concluait pas. Il posait bien le problème de la délivrance (Mertens-peuple allemand délivré du pêché où il a été entraîné par Brückner-nazisme par l'intercession d'Hildegarde Knef-antinazisme) mais s'achevait sur l'incertitude où l'Allemagne tout entière était en 1946. Du moins le vit-on en France, où cette incertitude passa trop facilement pour de l'inconscience. Ensuite, les hasards de la distribution montrèrent à Paris deux films émouvants, mais de second ordre, *Affaire Blum* et *Ehe im Schatten*, et une pochade, *Berliner Ballade* — tandis que l'Allemagne elle-même dépêchait aux festivals internationaux de grandes machines mystagogiques du genre *Liebe 47*, ou évangéliques comme *Die Nachtwache*. Comme par un fait exprès, les films véritablement importants passaient à travers. C'étaient *Wozzeck* (1947) où le phénomène de stagnation esthétique prenait une valeur de reconstitution en laboratoire et permettait l'expérience d'un film expresionniste sonore, aussi intéressante dans son domaine que celle des russes sonorisant *Potemkine*. C'était *In Jenen Tagen*, déjà cité, où par une série de sketches à deux ou trois personnages, Kautner faisait la petite chronique du nazisme en prêtant sa voix à une auto, depuis le jour de 1933 où elle conduit à son dernier rendez-vous l'amie d'une artiste juif forcé de s'expatrier, jusqu'au retapage de sa

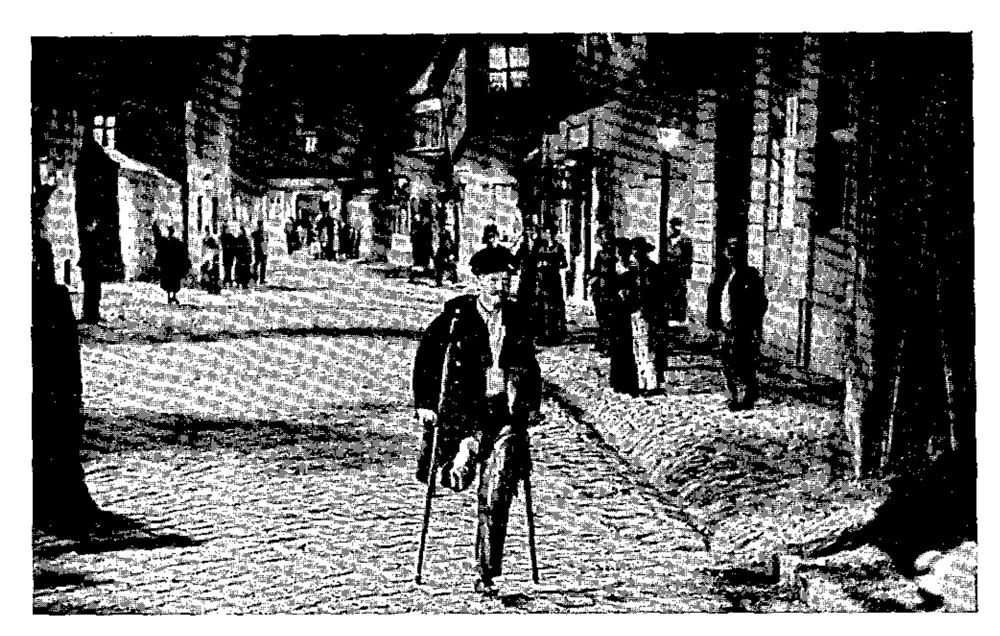


Wolfgang Staudte, *Les assassins sont parmi nous.*

carosserie dans les ruines de Berlin. On pensait à *Paisa*, et pas seulement en raison du parti-pris des sketches, de la réfraction des évènements historiques chez les petites gens. C'était *Paisa* par la contingence du décor, par le rajeunissement de la technique (tout était tourné en extérieurs, les studios n'existaient plus, pas de projecteurs, pas de réflecteurs, une obligation constante d'improvisation) et aussi par le bouleversement du spectateur. Je ne connais pas un français ayant vu *In Jenen Tagen* qui n'ait fait le rapprochement.

Pour ce film, Kautner avait un jeune assistant, Rudolf Jugert, qui débuta dans la mise en scène l'année suivante avec un film encore écrit par Kautner, *Film ohne Titel.* Assez désordonné, assez prestigieux, ce *Film sans titre* était un film sans film, ou plus exactement le film du film — ce que les Américains avaient tenté timidement avec *Hellzapoppin* —. Trois scénaristes dans une roulotte cherchaient à imaginer un film : l'histoire naissait, se développait, se modifiait en cours de route, s'achevait brillamment avec trois films « pour satisfaire tous les goûts », parodiant tour à tour l'expressionisme, l'opérette et lui-même (les scénaristes apparaissant à l'intérieur de l'histoire, interviewant les personnages, etc.) au-delà de sa réussite, de sa légèreté exemplaire, ce film venait à son heure : il en finissait avec les deux dominantes. L'humour y détruisait l'obsession et l'esthétique de la catastrophe. Il prouvait que le cinéma allemand rattrappait son retard, et, par un progrès paradoxal, rejoignait le cinéma occidental dans cet état de crise où l'art devient son propre sujet.

Ce n'est peut-être pas tout-à-fait par hasard que ce tournant esthétique, cette liquidation des héritages et des influences, coïncide avec le tournant politique de l'année 1948 et le durcissement des positions de part et d'autre de la ligne de démarcation. Jusque là, Berlin était encore une seule ville. *Die Mörder*, tourné dans la zone russe qui offrait plus de facilités, avait pu être reçu indistinctement à l'Ouest et à l'Est. (Les Américains s'étaient même lamentés, un peu tard, de ne pas l'avoir patronné).



Georg C. Klaren, *Wozzeck.*

Film ohne Titel était encore berlinois par une qualité d'humour assez unique en Allemagne, mais en même temps il déposait le bilan. Il fallait repartir sur de nouvelles voies. Le blocus aidant, la séparation allait se faire, et les voies diverger.

On connaît la fière formule : *Ni à droite, ni à gauche, en avant !* « *En l'air !* » semble dire plutôt le cinéma allemand de l'Ouest. D'où une consommation incroyable d'anges, de fantômes, d'apparitions, de diables et de bons dieux. Lorsque par hasard les personnages d'un film ne sont pas dans les nuages, c'est de toute évidence le réalisateur qui y est. Comme il devient extrêmement difficile de faire la critique d'une guerre qu'on vous demande de recommencer contre le même ennemi et sur les mêmes thèmes de propagande, comme toutes les voies de l'avenir sont fermées, on s'envole. Il s'ajoute à cela que l'allemand n'a que trop tendance à marcher les pieds au plafond et que le wagnérisme en art répond parfaitement à son pathétique d'adolescent attardé. Les Allemands avaient honte du dépouillement de *In Jenen Tagen*, de la légèreté de *Film ohne Titel*. Mais que d'une pièce sobre et tendue comme *Draussen von der Tür*, de Borchert, le réalisateur Liebeneiner fasse une incroyable salade de ciel et d'enfer, avec un prologue où Dieu en chapeau melon et le Diable en haut-de-forme dialoguent parmi les ruines, avec un mutilé de dix mètres de haut poursuivant le héros sur des places désertes, avec un rêve en négatif, une surimpression tous les dix mètres et un roulis sonore qui vous fait pousser des moules à l'intérieur des oreilles — cela s'appelle *Liebe 47*, cela porte les couleurs allemandes aux festivals, et cela plaît à l'Allemand qui y trouve enfin, bien soulignés à l'encre noire, les signes de l'*Art*.

Il faut répéter que ce margouillis expressionniste, naturel en 1945, n'est plus innocent en 1949. Il n'est pas gratuit, il n'exprime pas un désaccord entre une forme attardée et un fond actuel. Au contraire, il est très exactement ce qui convient à la dissolution des responsabilités, au prophétisme vague par lesquels l'Allemagne de l'Ouest tente de donner forme à son désarroi. C'est par le même jeu de surimpressions mentales que l'allemand remonte l'échelle des culpabilités, pour s'en décharger finalement sur Dieu.

On pourrait dire beaucoup de choses sur un certain *christianisme de la défaite*. Il y a des gens qui découvrent les cathédrales quand ils peuvent profiter du droit d'asile, Ils s'appellent Abellio, Malaparte. Le cinéma allemand de l'Ouest, sous l'impulsion directe des églises, n'a pas négligé cette admirable porte de sortie. Et cela nous a valu des *Nachtwache*, des *Fallende Stern* où l'Allemagne se donne à elle-même l'absolution à grand renfort d'angélisme et d'infantilisme, avec des anges qui volent au bout de grosses ficelles, et des enfants dont la mort cinématographique est toute proche du sacrifice humain. Une version laïcisée du pardon des offenses a conduit au thème de la réconciliation franco-allemande, et c'est *Es kommt ein Tag*, l'histoire du malheureux caporal Mombour, descendant de protestants émigrés, qui, pendant la guerre de 70, après avoir tué son cousin français, cantonne dans la famille dudit, conquiert le cœur de sa cousine, or tout se découvre, mais, minute, la mère est à l'agonie, elle appelle son fils, oublions le passé, le cousin allemand met l'uniforme du cousin français, la mère croit voir son fils, meurt apaisée, mais, horreur, les Français attaquent, les uhlans ne reconnaissent pas leur caporal déguisé, le massacrent, la cousine pleurante s'abat sur le corps du cousin défunt, la France femelle et l'Allemagne mâle collaborent dans le néant, fin. Le plus grave v'est que *Es Kommt ein Tag* soit signé Jagert. Que l'auteur de *Film ohne Titel* ait pu croire une minute à un pareil scénario, doutons-en, pour l'amour de lui. Maintenant, où sont passées l'acuité, l'intelligence de la vision, la légèreté, l'agilité de la caméra de Jugert ?



Kurt Maetzig, *Mariage dans l'ombre*.

(cette invraisemblable mobilité qu'il lui donnait dans *Film ohne Titel*, où elle se balladait, venait regarder les gens sous le nez, faisait le tour des personnages, allait flairer les meubles... Après la caméra-je, la caméra-stylo, *c'était la caméra-chien*). Rien n'est plus vain que la technique de leurs dernières œuvres. A côté d'eux, on devrait être sensible aux très grandes qualités de récit d'un film comme la *Sünderin*, de Willy Forst. Mais comme on y voit une femme de mauvaise vie sous un jour relativement favorable, l'Eglise s'est déchaînée, l'autocensure s'est atomisée et les évêques ont lancé des commandos de jeunes fidèles à l'assaut des salles. Par ses interdits comme par ses impulsions, l'Eglise la plus retardataire d'Europe exerce sur le cinéma la même influence désastreuse que sur d'autres activités.

A regarder de près la production-Ouest, à en dénombrer les mythes, les trompe-l'œil, les résidus hallucinés, on serait tenter de se reporter au cinéma allemand des années 25, et de conclure à je ne sais quelle fatalité du cinéma allemand, voué de toute éternité à la nuit et au mensonge. De là à étendre cette fatalité au peuple allemand lui-même, il n'y a pas loin, et les critiques étrangers y sont souvent portés. Il est heureux que la production-Est soit là pour prouver, indépendamment de ses qualités spécifiques, que cette fatalité n'existe pas, et que le cinéma allemand peut aborder d'autres thèmes par d'autres moyens. Deux coïncidences ne font pas une fatalité. Si deux fois de suite, après les premiers balbutiements techniques, après la congélation nazie, le cinéma allemand a conquis sa maturité au lendemain d'une défaite militaire, d'une occupation étrangère, *d'une crise intérieure*, d'une *explosion de misère et de doute*, on pourrait difficilement lui demander de ne pas en reflèter quelque chose, et d'exprimer une douceur de vivre qu'il n'a guère connue. Là comme ailleurs, le « destin » n'est que dans la complicité intérieure, et si les films occidentaux y cèdent, les films orientaux de la DEFA se donnent pour but de le surmonter, le cinéma se montrant là, une fois de plus, le microcosme de son régime.

L'œuvre de Wolfgang Staudte est là pour en témoigner. J'ai tendance à considérer Staudte comme le premier metteur en scène d'Allemagne — d'abord parce qu'il est grand, parce qu'il casse les vitres quand il rit, parce que lui et sa femme sont les êtres les plus libres et les meilleurs que j'ai jamais rencontrés — et parce qu'on retrouve ses qualités dans ses films, et d'abord sa très grande honnêteté. Parti d'une conscience encore vague et insatisfaite de sa culpabilité, l'homme allemand esquissé dans les *Mörder* s'approfondit dans *Rotation*. Si *In Jenen Tagen* était *Paisa*, *Rotation* serait *Anni Difficili*. Mais on n'y trouve ni le transfert de culpabilité des *Morder*, ni l'amertume irresponsable des *Années*. Cette dernière note serait donnée plutôt dans *Herrlichen Jeiten*, film occidental de Gunther Neumann, où le petit bourgeois allemand apparaît dépassé, noyé dans un univers hostile. Dans *Rotation*, le problème de la responsabilité personnelle est posé avec une humanité, une humilité pleines de grandeur. Les rapports du père, *ouvrier allemand au fond hostile au nazisme*, et de son fils, Hitlerjugend, qui ne se dénouent ni dans un conflit de générations sans espoir, ni dans un vague pardon, mais dans une volonté commune de faire l'avenir, apportent un ton nouveau et singulièrement noble à ces

inextricables règlements de comptes de l'après-guerre. On nous dit que *Rotation* a été interdit en France. J'aimerais savoir si c'est vrai, et sous quel prétexte. Attendons en tout cas l'accueil que notre censure fera à *Der Untertam*, le film que Staudte achève en ce moment d'après le roman de Heinrich Mann. Ce retour à des sources littéraires ne marque nullement un recul : la vie d'un bourgeois allemand, ses valeurs pseudo-féodales, la façon dont il fait carrière ont beau se situer sous l'Empire, le film est d'actualité. Il sort au moment où, en Allemagne Occidentale, les coteries d'étudiants se reconstituent, où les associations d'anciens officiers perpétuent leurs traditions, où la bourgeoisie industrielle et financière reprend les commandes. C'est sur la possibilité de films de cette force que l'on peut juger une production. Il importe moins que le cinéma d'une jeune république encore mal assurée, obligée de mener de front cent activités également importantes, un peu obnubilée par l'ascendant du voisin russe, commette des fautes de goût et des péchés de simplisme. Si la forme du *Rat der Götter*, qui retrace l'histoire de l'IG Farben, est facilement caricaturale, le fond n'est pas si loin de la vérité historique .En revanche, la réussite est près d'être totale avec le merveilleux de *Das kalte Herz* ou le réalisme de *Die letzte Heuer*. Le cinéma allemand de l'Est colle à la réalité présente, avec toutes ses scories, que le cinéma de l'Ouest contourne ou dissout. D'un côté, la vie, avec tout ce qu'elle a de compromettant et d'impur, de l'autre un néant barbouillé de fleurs. Les cinémas allemands de l'Ouest et de l'Est sont deux frères à l'hérédité chargée, mais l'un s'en tire en écrivant des poèmes (et en faisant de la préparation militaire), l'autre en apprenant son métier. Il n'est pas très difficile de voir, au-delà des apparences, de quel côté, pour le cinéma comme pour le reste, est la promesse d'une liberté.



Wolfgang Staudte, *Der Untertan*.



Werner Klinger, *Râfle.*

LES DÉBUTS DU NOUVEAU CINÉMA ALLEMAND

par

JACQUES DE RICAUMONT

Dans le domaine du cinéma, plus encore que dans celui des autres arts, 1945 fut véritablement en Allemagne l' « année zéro ». Au lendemain de la capitulation, il n'existait plus de studios utilisables (à l'exception de ceux de Geiselgasteig, près de Munich, demeurés intacts), plus d'appareils de prise de vues, plus d'équipements techniques, plus de personnel qualifié. Les grands metteurs en scène de l'époque nazie étaient soit séparés de leurs collaborateurs, soit dépourvus de moyens financiers, soit provisoirement tenus à l'écart par les Autorités d'occupation.

Cependant, en dépit de difficultés qui paraissaient insurmontables : manque de matériel, pénurie d'acteurs, d'auteurs et de techniciens, impossibilité presque absolue des échanges entre les quatre zones, très vite des cinéastes — anciens émigrés ou anti-nazis — se groupèrent dans les trois principaux centres de l'industrie cinématographique, Berlin, Münich, Hambourg, avec la volonté de ressusciter le film allemand sous une forme et dans un esprit nouveaux. Dès novembre 1945, le Président de l'Administration centrale pour l'éducation du peuple de la zone soviétique, Paul Wandel, réunit en conférence à Berlin Alfred Lindemann, Kurt Maetzig, Willi Schiller, Adolf Fischer et Karl Haacker, à qui se joignirent Karl-Hans Bergmann Werner Hochbaum, Wolfgang Staudte, Friedrich Wolf, Georg Klaren et Peter Pewas.

En janvier 1946, alors que la reconstruction des ateliers de Babelsberg et de Johannisthal et la remise en état des locaux de l'Ufa à Berlin étaient à peine commencées, la Defa (Deutsche Film-Aktien-Gesellschaft) à laquelle ils étaient dévolus, donnait le premier tour de manivelle de la première de ses bandes d'actualités bimensuelles « Le témoin oculaire ». Celle-ci fut projetée dans la seconde quinzaine de février, en même temps qu'un film de court métrage intitulé *Des enfants cherchent leurs parents* qui permit à plusieurs centaines d'entre eux de retrouver leur famille, et son exportation représenta le premier échange culturel de l'Allemagne avec l'étranger après sa défaite. La Defa ne disposait alors ni de cabine ambulante pour l'enregistrement du son ni d'auto pour les prises de vues. La demi-douzaine de techniciens qui formait l'équipe initiale devait se rendre sur les lieux de son travail avec une charrette à bras ou une voiture à cheval, accompagnée pour plus de sûreté par un soldat de l'armée russe.

Le 17 mai suivant, au cours d'une réception à Babelsberg, le Colonel Tulpanov, chef des services de propagande de l'Administration militaire soviétique en Allemagne, remettait aux dirigeants de la Defa la première licence de films qui eût été accordée à une société allemande. A Hambourg Helmut Kaütner trouvait auprès des Anglais un appui semblable pour son film *En ces jours là*, et vers le même temps se constituait à Munich une firme sous contrôle américain, la « Neue Deutsche Filmgesellschaft ».

Les conditions de travail restaient extrêmement précaires. Sans doute n'y a-t-il rien eu, depuis Mélies, d'aussi primitif que les prises de vues de nuit du premier grand film allemand d'après guerre *Les assassins sont parmi nous*, tourné par Wolfgang Staudte, place Strausberg, dans le secteur oriental de Berlin, au milieu des ruines. Les appareils étaient pour la plupart la propriété personnelle des opérateurs qui les avaient sauvés par miracle de la destruction; les équipements et le reste du matériel avaient été rassemblés pièce par pièce avec des peines infinies. Ils étaient d'ailleurs si défectueux que la reproduction des paroles, de la musique et des bruits était toujours ou brouillée ou trop mince et que la confusion du



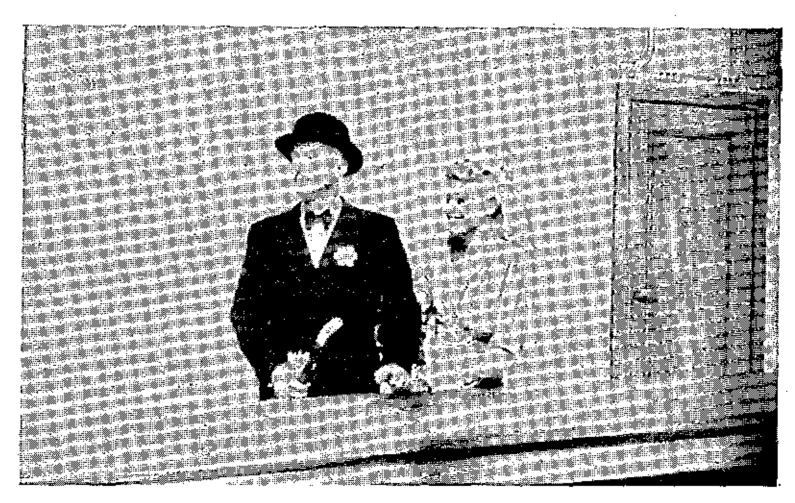
Gerhard Lamprecht, *Quelque part à Berlin.*

son gâte ce film comme tous ceux de la même période, dont la photo en revanche est souvent d'une remarquable qualité.

Cependant, lors du premier Congrès interzonal du cinéma qui se tint à Berlin du 6 au 9 juin 1947, les films *En ces jours-là* (Camera, Hambourg), *Les assassins sont parmi nous*, *Quelque part à Berlin* et *Râfle* (Defa, Berlin) étaient déjà terminés. A cette date, la Defa avait produit à elle seule 5 grands films, 16 films culturels, 50 films de court métrage et 56 bandes d'actualités.

Cette pauvreté de moyens à laquelle la nouvelle esthétique des cinéastes allemands, assez proche de celle de l'école italienne, était si heureusement adaptée, devait contribuer, non moins qu'elle, à la naissance d'un style original. La pénurie de studios, qui les obligeait à multiplier les extérieurs, le manque d'accessoires de décors, la médiocrité ou même l'insuffisance des installations leur interdisaient le film à grand spectacle, qui exige une mise en scène somptueuse et compliquée, et toutes les prouesses techniques à quoi leurs prédécesseurs s'étaient complus. Tandis que pour ces derniers la richesse et la variété des décors étaient indispensables à la réussite d'une œuvre, ils convertirent leur indigence en vertu et, par goût autant que par nécessité, décidèrent que le dépouillement serait la principale beauté de l'écriture cinématographique. Aussi habiles à la stylisation qu'impropres au découpage, (presque tous, sauf Lamprecht, manquant de l'élan et de la souplesse qu'il réclame), ils eurent fréquemment recours à la forme symbolique qui devint l'un de leurs procédés favoris; c'est ainsi que Staudte dans *Les assassins sont parmi nous*, et Lamprecht dans *Quelque part à Berlin*, expriment par une vieille cuvette où des gouttes de pluie tombent à travers un plafond crevassé ou par un morceau de carton cloué à la fenêtre en guise de carreau la misère d'un intérieur et le délabrement d'une vie avec beaucoup plus de force que par une succession d'images. Adversaires acharnés du « théâtre photographié », ils réduisirent parallèlement le dialogue à l'essentiel et s'efforcèrent de découvrir un mode d'interprétation strictement visuel où la parole, au lieu de se superposer, voire de se substituer à elle, se bornerait à commenter la photo comme au temps du muet. Enfin, par l'effet des circonstances, ils durent en général renoncer au film à vedettes, les grands acteurs disponibles étant rares, soit qu'ils fussent dispersés dans les différentes zones ou qu'ils eussent été frappés par l'épuration.

A l'exception de quelques comédies dont la meilleure est *Les étranges aventures de Monsieur Fridolin B...* de Wolfgang Staudte, avec Axel von Ambesser dans le rôle de ce Charlot germanique — satire pleine de légèreté et d'humour de la bureaucratie prussienne —, et d'une tentative imparfaite mais hallucinante dans le genre à la fois du fantastique intérieur et de la critique sociale, *Wozzeck* de Georg Klaren, d'après le célèbre drame romantique de Büchner, tous les films des trois premières années de l'après-guerre sont ce que les Allemands nomment des films « problématiques ». C'est--à-dire que, sous forme de documentaires romancés, ils sont consacrés à l'étude, sinon à la solution, des principaux problèmes que l'avènement puis l'effondrement du nazisme ont imposés à la conscience de l'Allemand moyen : le traitement infligé aux Juifs par Hitler (*Mariage dans l'Ombre*), le désarroi des adolescents élevés dans l'idéal hitlérien



Wolfgang Staudte, *Les étranges aventures de Monsieur Fridolin B...*

(*Et nous nous retrouverons un jour*), le retour des prisonniers et leur réadaptation à la vie civile (*Quelque part à Berlin*, *Terre libre*, *Au dessus de nous le ciel*), le retour à la terre (*Hommes dans la main de Dieu*, *Film sans titre*), le marché noir (*Râfle*), la prostitution (*Connaissance de rue*), le retour des émigrés et leurs rapports avec leurs compatriotes (*Entre hier et demain*), l'attitude des démocrates à l'égard des anciens nazis (*Les assassins sont parmi nous*).

Tous ont au moins deux traits communs : la nature optimiste de leur dénouement (sauf *Mariage dans l'ombre* qui s'achève par l'empoisonnement du couple) et le caractère simpliste de leurs personnages. Comme dans les mystères du Moyen-Age, l'humanité s'y divise en deux catégories : les « bons » et les « méchants ». Pas de milieu entre ces conditions extrêmes, non plus que d'évolution à l'intérieur même de leurs limites. Les premiers sont récompensés, les seconds sont punis — à moins que, touchés par une grâce imprévisible, ils n'utilisent les dernières séquences pour s'amender, parti auquel sagement la plupart se résolvent. De tels revirements, trop subits pour n'avoir pas l'air de coups de théâtre et qui peuvent paraître au critique étranger une assez grossière faute de psychologie, ne sont d'ailleurs pas aussi invraisemblables chez un Allemand qu'ils le seraient chez un Français car le premier est aussi inconscient et impulsif que le second — du moins en principe — est lucide et conséquent. On a cependant l'impression que cette victoire tardive et souvent artificielle du «bien» sur le « mal » était le tribut que devaient payer les scénaristes — à leur conscience ou à la censure — pour avoir le droit de montrer pendant le reste du film une réalité composée de misère, de désespoir et de vice dont le public d'ailleurs acceptait d'autant moins volontiers la représentation qu'il était déjà contraint d'en subir le spectacle quotidien. Leur souci non seulement de ne pas lui enlever son énergie mais de l'inciter à la vertu est parfois si manifeste que certaines bandes semblent l'illustration de la fameuse devise des nations vaincues : « Travail et famille » (le terme de « patrie » étant encore tenu pour séditieux). C'est cette arrière-pensée,



Milo Harbich, *Terre libre.*

instinctive ou imposée, de propagande morale et, chez quelques-uns, politique, c'est aussi leur manque de nuances comme de profondeur qui sont leurs plus graves défauts. Ils ont eu le mérite de choisir de grands sujets — sans doute trop grands pour eux — mais ils les ont traités sous une forme superficielle. Ils n'ont eu ni la maîtrise ni, à cause des rigueurs ou des chicanes de la censure, la liberté nécessaire pour les approfondir. Ou peut-être simplement n'ont-ils pas eu le courage de descendre jusqu'au fond de l'abîme qu'était alors l'âme allemande.

Ainsi le cinéma allemand de 1945 à 1948 peut-il se définir en deux mots : il est national et temporel. Son domaine se limite aux problèmes d'un peuple et d'une époque : les histoires qu'il raconte sont des drames de l'actualité et le comportement des personnages qu'il anime dépend essentiellement des conjonctures dans lesquelles la guerre puis la défaite les ont jetés.

Les Allemands cependant se détournèrent assez vite d'un genre qui correspondait à leur génie, mais non à leur goût. Ils protestaient contre ces films trop réalistes auxquels ils avaient donné le sobriquet de « Trümmerfilm » (films de ruines) et réclamaient des films d'évasion. Après s'être engagés dans une voie où eût pû s'affirmer l'originalité du nouveau cinéma allemand — sans doute la seule où elle le pourrait — les cinéastes l'abandonnèrent pour se consacrer à des imitations de Hollywood, films comiques, films d'aventures ou opérettes. Mais des œuvres telles que *Quelque part à Berlin*, *Les assassins sont parmi nous*, ou *Mariage dans l'ombre* demeureront comme les témoignages à la fois d'une des périodes les plus tragiques de l'histoire d'Allemagne et de l'art auquel, avec des moyens techniques dérisoires, quelques metteurs en scène ont atteint dans la reproduction des paysages, des visages et des destinées de ce temps.

L'INDUSTRIE DU CINÉMA ALLEMAND

entre l'anarchie et la nationalisation

par

JACQUES NOBÉCOURT

Le récent festival de Berlin a prouvé en marge des présentations officielles, que — s'il existe des films allemands tournés depuis 1945 — c'est un abus de langage que de parler d'un « cinéma allemand ». Des metteurs en scène dirigent certes des acteurs de talent, en des studios dont les plateaux n'ont pas encore leurs peintures sèches, mais les exploitants projettent la douteuse *Pècheresse* de Willy Forst. L'interdiction portée sur cette bande par le « Selbstkontrolle » et mains organismes confessionnels ou politiques en assure la rentabilité. Et les directeurs de salle consentent au plus à admettre le talent de Marlène dont *L'Ange Bleu* connait tous les triomphes. Mais la grande école du cinéma allemand est morte depuis 1933. Ses surgeons aujourd'hui sont rabougris, faute de sève. Cette carence dans l'invention d'une esthètique originale, propre à 1951, possède dans l'art cinématographique les mêmes raisons qu'au théâtre ou en littérature : lorsqu'ils refusent la facilité, le tout-venant, s'ils se veulent absolument créateurs, les écrivains, les metteurs en scène allemands raisonnent comme s'ils vivaient encore en 1932. Et leur public les suit. Ils semblent à peine sortis de l'expressionisme, découvrent un surréalisme mûri, accouchent d'œuvres bâtardes telles que *Der fallende Stern* (*L'étoile qui tombe*) où leurs spectateurs applaudissent un tempérament neuf, là où les critiques étrangers les mieux disposés ne peuvent voir au mieux que de la bonne volonté.

Ne soyons pas abusivement injustes. Le terrain est terriblement sec, il manque d'engrais et d'eau : tant que le film allemand devra s'enraciner dans une économie aussi chaotique que la sienne actuellement aucun Grémillon, aucun René Clair ne sauraient y faire leurs armes. Notons pour n'y plus plus revenir que la question engage assurément la politique générale de la République Fédérale comme, de l'autre côté, celle de la République Démocratique allemande.

La défaite de 1945 fut suivie d'un nettoyage par le vide. Le cinéma était alors la quatrième industrie d'Allemagne, après le fer, l'acier et les produits chimiques. La Tobis et l'UFA qui contrôlaient à peu près seules le marché du Reich s'étaient désagrégées d'elles-mêmes. La législation alliée d'occupation fit le reste en liquidant toute possibilité théorique de reconstituer à brève échéance les concentrations verticales : production-distribution-exploitation, qui s'alimentaient elles-mêmes par autofinancement. L'art cinématographique allemand arrivait au bout de son agonie de douze ans, le commerce de la pellicule pratiquement étranglé, il ne restait plus entre les ruines qu'un vaste étalage vide fractionné au début par les limites de zones d'occupation. Pour « rééduquer » les Allemands d'abord, puis étendre leurs propres marchés, les Alliés eurent toute latitude. Arrivés les derniers, depuis trois ans environ, dans leur propre pays, les Allemands ne parviennent pas à récupérer un fauteuil, à peine un strapontin. Parler de paralysie actuelle du cinéma allemand serait inexact, car la paralysie suppose un objet organiquement constitué. Tel n'est pas le cas. Tant que le cinéma allemand n'aura pas retrouvé certaines règles de fonctionnement financier et commercial, nous ne pourrons pas en attendre d'inspiration homogène et neuve. Des billets de loterie mélangés dans ce gouffre à marks, il ne sortira longtemps encore que des numéros dont les lots sont de pure brocante.

Un an après la chute de Berlin, en mai 1946, l'occupant soviétique confia à la « Deutsche Film A.G. » (DEFA) le monopole de la production et de la distribution dans sa zone. Il détenait d'ailleurs 55 % du capital, qu'il remit au gouvernement de Berlin-Pankow au début de 1945, les 45 % restant appartenant au parti socialiste-communiste. De l'UFA, la DEFA n'héritait pas seulement la formule, elle recueillait aussi l'un des plus beaux instruments : les studios de Babelsberg et de Johannistal dans la banlieue de Berlin. Le gouvernement en tira grand parti dans l'observation du mot de Lénine : « le cinéma de tous les arts, est le plus important ». Entre 1946 et 1950, une cinquantaine de grands films furent tournés et quelques centaines de courts métrages éducatifs ou documentaires sur les réalisations de la République orientale. Depuis le début de 1951, 18 longs métrages, 12 documentaires, 50 courts métrages ont été réalisés et dans des conditions financières fort larges puisqu'un film de 2.000 mètres coûte en moyenne un million et demi à deux millions de D. Marks, 500.000 à 600.000 à l'Ouest). Alors qu'en Allemagne Occidentale un film à succès aura 50 à 150 copies, un film moyen entre 30 et 50, les bandes d'Allemagne Orientale sont assurées dès leur sortie d'écouler de 500 à 1.500 copies dans les démocraties populaires la Chine ou l'U.R.S.S. Notre propos n'est pas d'étudier leur qualité artistique qui est grande souvent et dose mieux qu'on ne s'y attendrait l'intention politique. Disons simplement que c'est de Babelsberg que sortit le plus grand succès du film allemand d'après-guerre : *Ehe im Schatten* (*Mariage dans l'ombre*) de Kurt Maetzig, qui eut dix millions de spectateurs, précèdant *Nachtwache* (*Veille de Nuit*) d'Harald Braun, tourné à l'Ouest qui en eut sept millions. Cette qualité artistique puisait quelque raison jusqu'à ces temps derniers dans le libéralisme des dirigeants de la DEFA qui, fermant les yeux sur les opinions politiques des acteurs, n'avaient pas scrupule à faire tourner à Babelsberg la vedette

arrivée tout droit de Geiselgasteig où un metteur en scène américain venait de la diriger. L'autocritique que fit en juin dernier, l'un des dirigeants de la DEFA, lors du cinquième anniversaire de la société, laisserait entendre que c'en est fini du « film formaliste » : plus de « joyeuses commères de Windsor », on multipliera maintenant les images admirables et lassantes sur la réforme agraire, les activistes. En un mot on « éduquera ».

L'extension du cinéma français en Allemagne occupée a beaucoup compté dans la renaissance du film allemand et ce fut probablement l'une des plus désintéressées quant à ses intentions commerciales. Ou du moins, celles-ci s'affichèrent moins que celles de nos Alliés. Les premières salles à peu près intactes furent rouvertes en juillet 1945 en zone française. Faute de films français sous-titrés en allemand, on commença par projeter des films allemands saisis par les Domaines après la Libération de la France et sous-titrés en français. Les choses s'aménagèrent lentement, un organisme de distribution nommé « Rhin-Danube » reprit en charge la partie commerciale de l'exploitation et bientôt on ne fit plus appel aux voitures de laitiers pour suppléer les chemins de fer défaillants dans le transport des copies. Des studios de synchronisation montés de toutes pièces à Tenningen et Remagen sortirent d'excellents doublages avant de s'ouvrir aux nouvelles productions locales. Deux écoles d'opérateurs de projection formèrent les remplaçants du personnel « dénazifié ». Enfin l'usine Tobis-Klangfilm de notre zone fut la première et longtemps la seule de toute l'Allemagne à fabriquer pour les salles un outillage d'équipement neuf. En Janvier 1946, l' « International Film Allianz », société de distribution allemande à participation française, consolidait sur le terrain juridique les débouchés possibles du cinéma français en Europe Centrale. Le public allemand « marchait » d'ailleurs. Son goût était émoussé et les ciné-clubs montés sous l'inspiration du gouvernement militaire français ne parvinrent pas du jour au lendemain à abolir des symptômes de ce genre : *Sous les Toits de Paris*, qui avait triomphé Outre-Rhin à son lancement, ne rencontrait en 1947 aucune audience. Pour nous en tenir à l'économique, rappelons que, malgré les difficultés incroyables de sous-titrage, de post-synchronisation, le film français domina par sa qualité, aidée de quelques chances annexes : il y avait peu de films anglais synchronisés, les films italiens ne passaient pas la frontière, les 80 % des bandes projetées étaient américaines, dont la « propagande culturelle » constituait assurément le dernier des soucis. *Les Enfants du Paradis*, *La Grande Illusion*, *A nous la liberté*, apprirent véritablement au public allemand à réadapter ses réflexes à l'esthétique spécifique du cinématographe.

Les Alliés accordèrent en 1946 les premières licences à quelques distributeurs et producteurs allemands. La rareté en fit d'abord le prix. Détenir un tel brevet n'impliquait pourtant pas qu'on eût sous la main les fonds, les acteurs, les studios qui en justifieraient l'emploi. Peu importait. C'était presque un gage d'antinazisme et de démocratie. Aussi, le contrôle allié un peu détendu, vit-on proliférer dans le cinéma comme dans l'édition ou la presse, les porteurs de licences dont la multiplication aurait pu faire croire à la santé subitement reconquise là où le diagnostic désignait un cancer.

150 producteurs eurent leur licence en 1948, 50 tentèrent de l'utiliser, 19 films enfin furent produits. En 1949, le jeu de la concurrence stabilisa un peu les choses, 27 producteurs financèrent 54 films. En 1950, 79 films sortirent des dossiers de 56 producteurs, allemands s'entend, car en réalité, l'Allemagne Occidentale vit l'année dernière une vingtaine de films tournés dans ses studios par des firmes anglaises et américaines. Pour le 1er semestre 1951, les producteurs dignes de ce nom ne dépassent pas le nombre de 60 alors que 268 détiennent une licence.

Qu'on nous pardonne de parler chiffres. En l'occurence, aucune périphrase ne donnerait à la réalité la même étoffe qu'eux. Or cette réalité, quelle est-elle ? Comment se présente aujourd'hui le marché allemand ?

4.000 salles en Allemagne Occidentale ! Les experts allemands pensent qu'elles peuvent absorber 200 films par an (contre 250 avant la guerre). Ils ajoutent qu'en 1949, les Etats-Unis dans leurs 20.000 cinémas ne firent circuler que 479 bandes. Les experts américains doublent le chiffre; les exploitants allemands doivent, bon an mal an, absorber 400 films. La solution moyenne : 300 films, se trouve vérifiée par les faits.

Or, c'est plus de 1.000 productions, qui sont proposées par an. Pour la saison 1950-51 : 825 grands films, 28 documentaires de long métrage, 160 de court métrage. Ajoutons qu'un Allemand va au cinéma onze fois par an (contre neuf fois pour le Français).

Le mécanisme de ce marché n'arrive pas à démarrer. La décartellisation a en effet provoqué le remplissage du vide par une offre croissante de films étrangers dont la rentabilité forcée au début a limité les nouveaux films allemands quant au nombre, quant à la publicité puisque les grandes salles n'en veulent pas et qu'ils ne disposent en tout état de cause et sauf succès imprévisible que de courtes périodes de projection.

Les goûts du public enfin sembleraient s'établir ainsi : Comédie légère : 23,4 %, Drame : 22,4 %, Aventures : 19,3 %, Policier : 9,9 %, Musical : 8 %, Far-West : 5,8 %, Historique : 3,8 %, ce qui ne trahit pas un bien vif attrait pour les genres où la qualité trouve un accès aisé. Les œuvres les meilleurs du cinéma allemand depuis 1947 sont difficiles à classer. Au fond elles appartiennent au domaine d'une histoire condamnée à la subjectivité pour permettre au public d'en apprécier les ambitions parfois indiscrètes.

20 % des spectateurs, selon les techniciens germaniques, préfèrent les films allemands, tenus pour trop médiocres par les autres. Encore une fois, les spécialistes américains contestent le calcul et les 20 % deviennent chez eux 70 %. N'y ont-ils pas quelque intérêt ?

Voici un an en effet, la « Motion Picture Export Association » (MPEA) société de distribution commune fondée à Wiesbaden par RKO, Warner, Paramount, Fox et Universal, proposa aux producteurs allemands de leur verser les bénéfices réalisés depuis 1945 par les films américains en Allemagne, à condition que les dits producteurs remettraient désormais à la MPEA 51 % des bénéfices qu'eux-mêmes réaliseraient. Les Américains avaient donc tout avantage à surestimer l'intérêt que les Allemands portaient à leur propre production. Acculés, les producteurs d'Outre-Rhin

acceptèrent ce contrat draconien qui, selon certaines estimations, leur procura 200 millions de marks, immédiatement investis dans la construction de studios et la réfection de salles.

En dehors du quasi monopole dont avait joui la MPEA sur le marché allemand, les producteurs américains avaient réalisé 1/5 des films allemands par des semi-coproductions de tarifs fort bas, puisque ni les lois américaines ni les lois allemandes ne leur étaient appliquées en matière de contingentement commercial. Même quand les coproductions furent régularisées (pour *La ville écartelée* par exemple), les Allemands n'eurent en pratique qu'à fournir figurants et plateaux. De ce mariage de raison, 40 films naquirent dans la saison 1950-51.

Durant la même période, pour 220 films américains proposés, 91 films allemands de l'après-guerre entrèrent en course : 45 % de l'offre totale pour les premiers, 16 % pour les seconds. Le cinéma américain pouvait d'autant plus facilement forcer la carte qu'au début de l'occupation, toujours dans le souci de décartelliser, les circuits de salle avaient été vendus aux enchères, les collectivités allemandes n'ayant pas le droit de les racheter. Quel particulier, avant la réforme monétaire et même après, aurait pu réunir assez de fonds pour reprendre un circuit, à titre personnel ou comme homme de paille ? Les Allemands rappellent souvent qu'au Japon, les Etats-Unis ont acquis 500 salles sur 2.200. Ils comparent aussi ces deux chiffres : avant qu'intervienne en 1933 le contrôle des changes nazi, les films importés ramassaient 3 millions de Reichsmarks; en 1950, les films américains ont gagné au moins 40 millions de D. Marks, bénéfices nets pratiquement puisque ces bandes à succès étaient amorties depuis longtemps et que les frais de synchronisation devenaient à peu près négligeables. Quels que soient ses motifs et même ses justifications politiques, ce gigantisme du film américain a provoqué petit à petit une évolution psychologique où le nationalisme allemand ne se trouve pas seul en cause.

« La campagne contre nous, disent les Américains, est en matière de cinéma fomentée par d'anciens éléments nazis et des industriels de la Ruhr qui jouèrent dans l'UFA un rôle déterminant ». Peut-être. Mais l'incident Orson Welles n'avait à l'origine rien de commun avec cette campagne. L'acteur recueillait 90 % des voix dans le box-office de la jeunesse allemande. Il fit un jour à « France-Dimanche » des déclarations un peu inconséquentes sur le compte des Allemands. Immédiatement, les exploitants le boycottèrent; certains affichèrent même : « Off limits to Orson Welles ». Et les Allemands s'amusèrent d'apprendre que des magnats du cinéma américain se plaignaient que l'affaire leur fit perdre 250.000 dollars sur le marché germanique.

Encore : lorsqu'Anatole Litvak voulut tourner à Würzbourg *La Légion des damnés* (devenue *Décision avant l'aube*), la municipalité s'y opposa formellement, alors qu'à Münich et Mannheim, Litvak n'avait pas rencontré d'entraves.

Nous ne prétendons pas qu'il s'agit là uniquement de réactions de défense sans arrière-pensées politiques. Mais une certaine façon d'asphyxier la production artistique suscite chez la victime une volonté de protectionnisme. De celui-ci au nationalisme avec toutes ses conséquences, la

distance n'est pas considérable, surtout dans le climat de l'Allemagne de 1951 qui voit s'approcher l'aube d'une liberté qu'elle estime avoir conquise.

De cette aspiration au protectionnisme, la manifestation plus importante fut la « Semaine du Cinéma allemand » organisée dans toutes les villes de la République Fédérale du 29 septembre ou 6 octobre 1950, sur le thème « le cinéma allemand est en péril ». A peu près toutes les salles ne présentèrent alors que des films nationaux. La palme du succès revint à *L'Ange Bleu*. La presse de tout bord consacra des pages illustrées et des commentaires à la manifestation soutenue d'autre part par une abondante publicité commerciale. Une partie des recettes devait servir à financer la production de films de qualité. Mais le succès fut en somme beaucoup moins large que ne l'attendaient les promoteurs. Le caractère nationaliste était trop marqué pour ne pas rebuter une partie des spectateurs. La conséquence certaine fut en tout cas de faire découvrir au public la médiocrité de moyens du film allemand courant.

La M.P.E.A. sentit le vent du boulet. Elle protesta mais son geste n'aurait pas eu de portée s'il ne s'était accompagné de la démission du président du SPIO (Spitzenorganisation), initiateur de cette semaine du cinéma. Celui-ci, M. Kurt Oertel, surnommé le « Hindenburg du cinéma allemand », avait été interviewé par l'United Press qui lui fit dire : « le gouvernement de Bonn essaie de boycotter les films américains et de battre en brèche le principe de la libre concurrence ». Oertel démentit, assez mollement. On le pria de démissionner. Cet Hindenburg retrouva son bâton de maréchal, la manivelle d'une caméra. Ancien metteur en scène, directeur d'une société de production, il avait, grâce à la SPIO, organisme fédérateur, introduit un peu d'ordre dans la confusion du cinéma allemand. Sa volonté de multiplier les ciné-clubs s'était heurtée à celle des exploitants. Au moment de sa démission, il envisageait le développement de la télévision sous l'égide du cinéma. Ami de Flaherty enfin, il entretenait de bons rapports avec les Américains. Celà le perdit. Exploitants et producteurs l'accusèrent « d'être vendu », tandis que le gouvernement de Bonn saisissait l'occasion d'évincer une personnalité capable de faire échec à ses projets lointains de nationalisation du cinéma.

A combien revient en bref un film allemand ? A 600 ou 700.000 D. Marks, dont 55.000 sont déjà dépensés avant le premier tour de manivelle. Ajoutons au chiffre global 20 % d'impôts, 22 % d'intérêts à payer à la banque et à la compagnie d'assurances qui prête l'argent à la banque. Une copie coûte 1250 marks, il en sera fabriqué 50 au maximum. Avant la guerre, un film allemand passait dans 6.000 salles et l'exportation couvrait 25 % des frais. En 1950-51, elle a fait rentrer 200.000 D.Marks dans la République fédérale, contre 30 millions de Reichsmarks avant la guerre. Certains scandales survenus à des producteurs occasionnels n'encouragent pas les crédits. Les studios improvisés foisonnent encore : une usine désaffectée à Berlin-Spandau, des bâtiments de l'aérodrome de Goettingen, le casino des officiers à Hambourg-Wandsbeck. Les huit plateaux de Geiselgasteig, les mieux aménagés d'Allemagne occidentale, sont en effet réservés pratiquement aux productions américaines et Babelsberg ne sert qu'à la DEFA.

Après sa création, le gouvernement de Bonn n'attendit pas longtemps pour porter une oreille attentive aux doléances des représentants du cinéma qui lui paient chaque année cent millions de D.Marks d'impôts. Pour 1950-51, il leur accorda une subvention de 20 millions, dont le tiers seulement avait été attribué en mars. D'autre part, il s'aperçut tout à coup que ses douanes n'avaient pas perçu de droits sur les films étrangers projetés depuis cinq ans. Il résolut tout récemment de percevoir 20 marks par kilog de pellicule à partir de janvier 1951. La seule Eagle-Lion vient de verser à ce titre 300.000 D.M. Ce sont là des expédients, des pièces posées sur une chambre à air qui fuit partout ailleurs.

Aussi la tendance était-elle dès 1950 de nationaliser à deux stades l'industrie du film. Le gouvernement de Rhénanie du Nord-Westphalie, imité en celà par d'autres gouvernements d'états, envisageait d'une part de financer à 40 % vingt films tournés sur son territoire, d'accorder d'autre part un crédit de six millions de D.M. pour reconstruire des salles. Toutes les initiatives ainsi provenues des états devaient culminer dans un sous-secrétariat fédéral au cinéma dépendant directement du Chancelier. Tel était du moins le projet d'une personnalité qui occupait « par hasard » le poste de rédacteur en chef d'un journal d'actualités filmées.

Si les partisans de la libre entreprise accordent que le cinéma allemand est trop dispersé, ils récusent le particularisme local qu'a déjà excité la solution proposée. Ils proposent une concentration des moyens pour développer l'exportation et redoutent avant tout une intervention de l'état dans l'expression artistique.

Le gouvernement, lui, avait une idée fixe : « Nous ne nous laisserons pas conduire par le bout du nez. Si les Américains sont aussi peu raisonnables, nous saurons sauver le film allemand par une action d'Etat », disait le président de la commission Presse-Radio-Cinéma au Bundestag qui ajoutait d'ailleurs l'autre volet du dyptique : « le cinéma allemand attend le secours du gouvernement mais il n'a toujours pas soumis de propositions coordonnées et réalisables ».

Des tâtonnements, ou, si l'on veut, des actions de patrouille, ont précédé depuis plusieurs mois la grande offensive gouvernementale. Des négociations pour réduire à 150 films par an l'importation des films américains, semblent s'être perdues dans les sables. Un projet d'aide à la qualité fut vaguement agité sous forme de subventions aux auteurs de scénario. Il est bien vrai d'ailleurs que matériellement les écrivains allemands ne sont guère encouragés à travailler pour le cinéma. Le ministre de l'Intérieur offrit généreusement un prix de 15.000 D.Marks à la meilleure production.

Les exploitants réussirent à barrer la route à l'établissement d'un quota de 12 à 20 semaines par an pour les films allemands datant de moins de deux ans.

Les autres solutions de fortune continuaient : course aux festivals (Münich, Berlin), chasse aux marchés d'exportation, surtout accords de coproduction avec le Brésil, la Suisse et la France. Avec notre pays, le meilleur exemple est celui du mariage d'Alcina et d'une firme d'Hambourg

qui ont déjà engendré *L'Aiguille Rouge* d'E. Reinert, viennent de terminer le *Barbe-Bleue* de Christian Jaque, qui aura coûté 900.000 D.Marks et 90 millions de francs, tournent actuellement *Nez de Cuir* et annoncent *Thérèse Etienne*. La trouvaille de la combinaison réside dans l'adoption de la région autrichienne du Thiersee pour le tournage. Elle permet une *économie de 60 à 70 % des frais techniques.*

Mais le gouvernement nourrit de grands espoirs et de vastes desseins. Le 23 juin 1951, les ministres des Finances des états et quelques banquiers intéressés examinèrent, sous la présidence du ministre fédéral des Finances, trois textes essentiels. L'un projetait la fondation d'une « banque du cinéma » au capital de 9 millions de D.Marks, mesure jusqu'alors interdite par le décret allié sur les grandes banques, lequel en l'occurence soumettait à peu près l'ensemble de la production au financement de l'étranger puisque les biens de l'UFA étaient d'autre part confisqués. Le second texte reprenait le projet soumis en 1950 par l'union des producteurs et fixait le quota des films allemands à 23 %. Enfin, on envisage un impôt dit du « sou du film » qui pourrait apporter par an 50 millions de D. Marks.

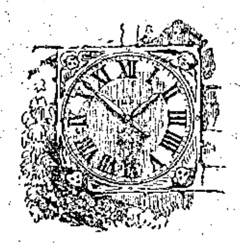
Toutes ces mesures devraient être réalisées avant l'automne pour empêcher, dirent quelques-uns que « comme l'Abyssinie, l'Allemagne occidentale ne présente que des films étrangers ». Dans la coulisse, des personnalités trop fidèles à certaines traditions proposaient quelques annexes assez suspectes : la fondation d'une société commerciale jointe à la banque, pour distribuer et exploiter les films, et celle d'un « tribunal d'honneur » qui épurerait la profession de ses aigrefins, pour commencer.

Tendances par trop dangereuses et qui *traduisent bien le désarroi où* se débat l'économie allemande entre les vieux souvenirs d'un dirigisme qui ne profita matériellement qu'à quelques personnalités extracinématographiques, mais parait encore garant d'ordre et de stabilité dans la création, et d'autre part un libéralisme dont le seul *fruit est trop évidemment l'anarchie* et la stérilité sous couvert de sauvegarder la concurrence.

Cette querelle, ce drame du cinéma allemand, ne sont certes point purs. L'accord avec la M.P.E.A. qui retire a priori la moitié des bénéfices aux Allemands condamne à mort les plus petits producteurs. Des autres, il exige des films à bon marché, sans décors de qualité, avec des acteurs débutants, sur des intrigues assez bassement attrayantes pour le public courant. 60 % de la production allemande comporte des films à succès facile. Le nationalisme vient se mêler d'autre part aux préoccupations commerciales pour obtenir la limitation des films étrangers. Mais la route du cinéma allemand court actuellement entre deux périls : ou bien il se cohère peu à peu sous la tutelle d'une SPIO rénovée, c'est-à-dire de quelques hommes pour qui « un film c'est d'abord de l'argent ». Ou bien il en passe par les fourches caudines du gouvernement, avec toutes les conséquences politiques et morales que celà comporte pour l'avenir.

Trouvera-t-il l'issue ? Il n'en est pas d'autre que celle-ci : *un élan* créateur jailli de la conscience d'une génération. Mais en Allemagne, celle des hommes de trente à quarante ans parait bien stérilisée dans tous les domaines de l'esprit.





Dix minutes de cinéma

Horloge.
Clock. — *Thurmuhr*. f.

« *Les pires films que j'aie jamais vus, ceux qui m'endorment,* écrit Man Ray, *contiennent dix ou quinze minutes merveilleuses; les meilleurs films que j'aie jamais vus ne contenaient que dix ou quinze minutes valables* ».

Ce propos a l'admirable, la riche ambiguité des réponses des oracles. On en saisit mal le sens, car il semble bien qu'il puisse en comporter plusieurs. Mais on est remué par ses harmoniques, et on lui trouve (moi, du moins) une vérité assez fulgurante.

Première interprétation : quelle que soit la qualité d'un film, il y a eu dans son travail de composition un processus qui menait fatalement à des moments d'incandescence. Devant la part de Dieu, comme devant la loi, tout le monde est égal.

Premier distinguo : les quinze minutes merveilleuses des pires films le sont-elles pour les mêmes raisons que sont valables les quinze minutes dans les meilleurs films ? Mêlons-nous torchons et serviettes, ou, pour être précis, l'auteur d'un navet réussit-il ses quinze minutes merveilleuses sans s'en douter, l'auteur d'un chef d'œuvre en s'en doutant ? Mieux encore, ne trouvons-nous pas valables les quinze minutes du chef d'œuvre pour des motifs directement esthétiques, merveilleuses les quinze minutes du navet pour des motifs méta-esthétiques (humour inconscient, excès dans l'insistance, laideur insigne, etc...) ? Cela nous amène à une seconde interprétation : le spectateur (j'entends le spectateur qui sait vivre les films, y tenir son rôle indispensable de troisième dimension) disposerait tout au plus d'une quinzaine de minutes de capacité d'enthousiasme ou d'intérêt; mais, pareil en quelque sorte au buveur invétéré que tout alcool inspire, il peut offrir ces quinze minutes de large réceptivité aussi bien aux chefs d'œuvre qu'aux navets.

Second distinguo : chefs d'œuvre et navets se valent et c'est bien arbitrairement que nous dressons une barrière entre les uns et les autres; ou, à l'inverse, chefs d'œuvre ou navets, le cinéma comporte toujours organiquement les mêmes possibilités d'exaltation.

Je ne crois pas que j'aie fini d'analyser le propos de Man Ray. Il est stimulant dans la mesure même où il offre tant d'interprétations possibles et on le sent pourtant tout à fait juste. Son poids tient surtout au laps de temps qu'il fixe : dix à quinze minutes.

Bien entendu, on peut aussi prétendre qu'il n'a pas le moindre sens commun, car, voyons, réfléchissez un peu, *Folies de femmes* est une chose, *Clochemerle* une autre, et patati et patata.

Mallarmé disait : un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Un film serait-il un coup de dés ? Hasard ou

part de Dieu ? Dieu est-il, cinématographiquement parlant, *Deus ex machina ?* Et ainsi de suite... NINO FRANK

P.S. — A ce propos, les meilleures minutes de *Sunset Boulevard* ne sont-elles pas paradoxalement les seules qui ne soient pas de Wilder, c'est-à-dire celles où l'on voit la projection de fragments de *Queen Kelly* de Stroheim ?

★

Il est évident que Man Ray joue sur les *mots*, le *merveilleux du quart d'heure* n'est pas de même nature que l'excellence ou la sottise attribuée aux films. Ou, si l'on veut, dans un cas il parle *du Cinéma*, dans l'autre *des films* et son aphorisme suppose qu'il n'y a guère de rapports entre le fait qu'un film soit bon ou mauvais et celui *de contenir « du cinéma »*. On voit la conception du cinéma dont Man Ray semble se réclamer et qu'elle n'a point de commune mesure avec l'intelligence *ou le talent d'une mise en scène*. Elle est le cinéma pur dont le mythe a hanté l'ancienne Avant-garde. De même pourrait-on dire avec et après *les surréalistes* : « une page des petites annonces d'un quotidien du soir contient toujours deux ou trois Alexandrins admirables — trois pages de Victor-Hugo ne contiennent pas plus de deux ou trois Alexandrins admirables ». *Phédre* tout entière, à ce compte n'en possède en effet qu'une cinquantaine de valables, c'est-à-dire beaucoup moins que la collection d'une année de France-Soir. J'accorderais volontiers à Man Ray — compte tenu de l'exagération réthorique de la boutade — qu'il a raison, mais il faudrait formuler ces deux remarques.

1° Que l'auteur de l'*Etoile de Mer* ne doit plus beaucoup aller au cinéma pour conserver un aussi solide optimisme. J'attends qu'il m'indique le quart d'heure merveilleux de *La Belle Image* de M. Claude Heymann. Il est vrai que *La Belle Image* ne relève pas du pire mais de l'élégante médiocrité qui ne semble pas prévue dans la formule. Faut-il comprendre qu'entre les très mauvais films et les très bons s'étend le marais des films moyens, des tièdes que le Dieu du Cinéma vômit de sa bouche ? En ce sens, il se peut qu'il y ait plus de Cinéma dans un film de M. Willy Rozier. Mais je croirais plutôt que Man Ray se réfère à ses souvenirs du muet, à cette époque de l'enfance cinématographique où la part de Dieu était immense. Certains films contemporains participent encore de ce cinéma involontaire. Le système de production du Western de série C par exemple en raison même de son anonymat et de son absence d'originalité dans l'application de la prosodie réussit encore souvent le quart d'heure merveilleux. Mais cet exemple est presque unique. En dehors de ce phénomène structurel on ne peut plus guère compter que sur l'excès de bêtise d'un producteur, sur la distraction d'un metteur en scène ou sur un manque de talent vraiment insolite pour glaner quelques minutes de cinéma pur. Ça arrive, mais ce n'est tout de même plus la règle générale.

2° Que totalement ou partiellement vrai, l'aphorisme de Man Ray ne peut quand même servir de point de départ à une esthétique valable. Faut-il descendre le quart d'heure de « Cinéma » ou les deux heures de Film ? Un bon film sans son quart d'heure n'est-il donc rien ? Je crains que ne s'opposent ici ceux qui préfèrent les bons films aux tenants d'un inconscient cinématographique. Que celui-ci ait existé et qu'il se manifeste encore ici et là nous nous en réjouissons avec eux. Mais je note que Man Ray qui décèle le « merveileux » dans les navets ne reconnaît que du « valable » aux meilleurs films. C'est avouer qu'il préfère le quart d'heure involontaire de la bande imbécile. S'il n'y a que ce quart d'heure qui compte dans le salut cinématographique les derniers ne sont pas loin d'être les premiers et *La main qui tue* pour dix minutes de vraie terreur devient plus importante que le *Diable au Corps*. Je suis tout prêt à rêver d'un film de cinéma pur qui ne comprendrait qu'un montage des minutes merveilleuses de dizaines de films bons ou mauvais mais je me refuse à considérer l'obtention du quart d'heure comme le but du cinéma. S'il est toujours permis de souhaiter la grâce de Dieu, il est vain de l'attendre, mieux il est dangereux de la rechercher. Ce fut en partie le propos de l'ancienne Avant-garde. La morale de l'entreprise c'est que Man Ray reconnaît implicitement que lui et ses amis ne pouvaient, tous comptes faits, surpasser l'inconscient cinématographique de Berthomieu. Heureusement pour le cinéma, et quoiqu'en dise Man Ray, il n'est pas indifférent que leurs films aient été meilleurs. ANDRÉ BAZIN

Il ne peut évidemment être question de prendre à la lettre le propos de Man Ray. Qui oserait affirmer, par exemple, que *Les Dames du Bois de Boulogne* ne contient que dix minutes valables et qui pourrait trouver dix minutes merveilleuses dans *Bel Amour,* pour ne citer que le plus récent des navets ?

Toutefois, dans une étude comparée du cinéma et de la littérature, cette boutade peut ouvrir une voie : les pires films policiers dispensent souvent plus d'agréments que les romans de la même catégorie, et quel film, même le plus parfait, nous procure un plaisir aussi total que la lecture d'un roman de Proust ou de Dostoiewski ?

Nino Frank parle à juste titre de la « part de Dieu ». Incontestablement cette part est beaucoup plus importante dans les arts plastiques, comme la peinture ou le cinéma, que dans la création intellectuelle. On comprend aisément pourquoi.

Au cinéma, cette même « part de Dieu » voit son rôle se réduire dans la mesure même où les problèmes techniques se résolvant peu à peu, se codifiant, les auteurs de films se préoccupent davantage du contenu intellectuel de leurs œuvres.

Ce qui revient à dire que la remarque de Man Ray, prise dans son sens large, s'applique bien mieux au cinéma muet qu'aux films modernes. JEAN-PIERRE VIVET

★

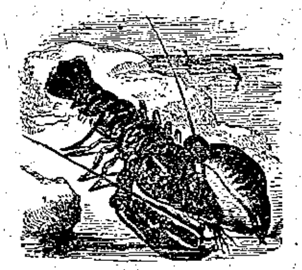
Adapter *Les Frères Karamazov* ou bien faire un film sur la production industrielle revient à peu près à la même chose : on pense d'abord, le cinéma vient ensuite... Il est bien évident qu'un metteur en scène à qui on a donné à tourner un scénario de film B sait très bien qu'il ne *pourra pas* faire un grand film... et l'esprit débarrassé de ces dangereuses velléités il s'attachera tout simplement à placer quelques minutes de cinéma pur comme Fargues obligé de faire des articles sur la bijouterie ou la confiserie essayait de se consoler en glissant dans ce pensum quelques mots rares glanés dans le dictionnaire des synonymes...

Les romans policiers de Graham Greene sont meilleurs que ses romans théologiques, *Paludes* vaut plus que *Les Nourritures Terrestres,* etc... Tout cela est bien connu. Au cinéma le problème se complique du fait qu'on peut toujours sauver un film en gâchant systématiquement les éléments sur lesquels on ne peut rien (le scénario, ou les acteurs, ou le dialogue) au profit d'un seul... Sternberg le savait bien qui n'oubliait jamais : a) qu'il était opérateur, b) qu'il était amoureux de Marlène Dietrich... Le meilleur film de Dmytrick est *Murder my sweet,* non pas *Crossfire* ou *Give us this Day...* mais, mystère, *Les Ambersons* et *The Lady of Shangai,* film tourné sur un argument stupide, ont une valeur rigoureusement égale...

Autre chose : le cinéma est à mi-chemin entre la littérature et les arts plastiques. Man Ray était photographe d'abord, surréaliste ensuite, ce qui explique tout. Mais la peinture « pure » est une invention du vingtième siècle et le cinéma a trop confondu son avant garde avec celle d'un art qui avait déjà derrière lui Léonard de Vinci et Rembrandt...

Le baroque, qui est historiquement une exaspération formelle du classicisme, est aussi un moyen d'expression... le paradoxe du cinéma, c'est peut-être que son expression ne peut être que baroque, c'est-à-dire qu'il exprime d'autant plus qu'il est plus formel. ALEXANDRE ASTRUC

Orson Welles



HOMARD.
Lobster. — *Hummer,* m.

Il m'arrive, les jours de cafard, d'avoir des inquiétudes rétrospectives sur le génie de notre cher Orson Welles et de me demander si nous n'avons pas tout de même un peu exagéré, si notre enthousiasme n'est pas partiellement le fruit d'une conjoncture historique, si nous ne nous sommes pas laissés « avoir », si le bonhomme était bien aussi formidable que nous l'avons crié sur les toits.

Ceci dit, des circonstances indépendantes de ma volonté m'ayant écarté plus d'un an durant de la fréquentation du cinéma, j'y suis revenu avec une certaine fraîcheur de jugement que l'exercice habituel du métier émousse plus ou moins. J'ai eu la chance, pour ma rentrée sur les Champs-Elysées, de tomber sur deux films américains intéressants : *All about Eve* et *Sunset Boulevard*. J'y ai pris grand plaisir mais je me suis demandé, à propos surtout du film de Billy Wilder dont la technique évoque systématiquement celle de Welles, si *The Magnificent Ambersons* n'était tout de même pas beaucoup meilleur. Et bien maintenant je suis tranquille pour un bout de temps : nous ne nous sommes pas trompés sur son compte. Il n'y a effectivement rien eu de plus important à Hollywood depuis dix ans que M. Orson Welles. Et de très loin. Ce sont des choses qu'il n'est pas indifférent de redire. ANDRÉ BAZIN



COUPERET.
Chopper. — *Hackmesser*, n.

La censure

Nous ne devons pas oublier un instant que le cinéma — le vrai cinéma, le seul qui puisse compter — est guetté actuellement par le plus stupide des tueurs à gages : la censure. Une censure « anonyme », d'ailleurs, sans responsables et sans responsabilités. On a passé sous silence, par exemple, l'interdiction pure et simple, sans l'ombre d'une justification, du *Cuirassé Potemkine*. Combien, parmi les 186 confrères de l'Association Française de la Critique de Cinéma, en ont parlé ? La présentation du *Cuirassé Potemkine*, classique entre les classiques, était publique et la censure aurait donc pu trouver des excuses. Ce premier pas accompli, le second devenait inévitable : la même censure a interdit un autre film qui devait être projeté à titre strictement privé et professionnel : *La Chine libérée*. Il s'agit peut-être d'un épouvantable navet, mais c'est à nous d'en juger. De ce pas, la critique deviendra un art confidentiel et même procèdera par déductions (ce qui ne serait pas nouveau, mais pour d'autres raisons). LO DUCA

Chaplin et la Presse



JOURNAL.
Newspaper. — *Zeitung*, f.

Quelle que soit l'indifférence que l'on éprouve à l'égard de la grande presse, il est impossible de ne pas mentionner le scandaleux article de Raymond Cartier sur Chaplin paru dans *Paris-Match* (N° 116, 9 juin 1951). Son parti pris imbécile, sa façon de conter le prodigieux itinéraire de Chaplin comme une histoire édifiante pour dames patronnesses, sa méconnaissance totale des données historiques et psychologiques de l'œuvre de Chaplin donnent à posteriori une idée avantageuse des « grands reportages » sur les U.S.A. que Raymond Cartier publie dans chaque numéro de l'hebdomadaire en question. Quand on songe au tirage et au nombre de lecteurs de *Paris-Match* on frémit en pensant à la multiplication des germes de niaiseries déposées ainsi dans les esprits non prévenus des lecteurs trop pressés pour réfléchir ou trop naïfs pour songer à mettre en doute l'autorité de la chose écrite. (voir « pièces jointes » 1).
J. DONIOL-VALCROZE.

Edward Dmytryk

MOUTON.
Sheep. — *Hammel*, m.

Personnellement, j'ai peu le goût des certitudes qui ne sont pas remises en

question chaque matin. Moulins a prières, tables de la loi et éditoriaux ne sont pas mon affaire.

La brusque « conversion » d'Edward Dmytryk, qui doit amuser bien des gens, ne relève pas, je le crains, d'un examen rationnel des fondements du marxisme. Je peux très bien comprendre que des gens révisent leurs opinions. Des policiers en tiers n'arrangent pas les choses. M. Dmytryk ne cesse pas d'avoir du talent parce qu'il s'est rétracté pour sortir de prison et retrouver du travail. Je ne me sens pas doué pour découvrir dans ses œuvres passées les germes de sa trahison d'aujourd'hui, petit jeu habituel des croyants fermes-comme-un-roc.

Car il s'agit bien de trahison. M. Dmytryk a purement et simplement « donné » un certain nombre de ses confrères, dont les policiers ignoraient les opinions subversives, confrères qui ont dû mettre immédiatement l'océan entre eux et la commission des activités anti-américaines.

Edward Dmytryk ne cesse pas d'être l'auteur des plus virulentes attaques contre la police, le racisme, ou la hiérarchie sociale. *Murder my sweet*, *Crossfire*, et *Give us this Day* ne vont pas cesser d'être d'excellents films. Il est même certain que M. Dmytryk ne va pas cesser d'avoir du talent. Il cesse seulement d'être quelqu'un à qui on a envie de serrer la main. (Voir « pièces jointes » 2). PIERRE KAST



PIÈCES JOINTES

1. « Les idées politiques du clown génial sont courtes et insignifiantes. L'infatuation qui suit inévitablement un succès comme le sien l'a conduit dans la fosse commune des artistes qui est la doctrine et la prédication ». — « Il fit là-dessus (*Monsieur Verdoux*) un monument d'ennui. Par surcroît, il provoqua la forme la plus facheuse du scandale : le scandale dans l'insuccès». (moralité : tout est permis si la recette est bonne. N.D.L.R.). « Il (Chaplin) n'appartient plus depuis longtemps à la respectable profession de clown, mais à la catégorie sublime et anticinématographique des penseurs... un miracle est toujours possible. Peut être Charlie Chaplin parviendra-t-il à reprendre pied dans le grand public populaire (sic) et surtout dans la jeunesse qui connait à peine son nom (re-sic) ». (Raymond Cartier, *Paris-Match* n° 116, 9 juin 1951).

★

2. « Après quatre semaines d'enquête sur la conspiration communiste à Hollywood, la Commission des activités anti-américaines vient de faire une trouvaille inespérée en la personne d'Edward Dmytryk, un des « Dix indésirables» qui fut envoyé en prison parce qu'il avait refusé en 1947 de se prononcer devant la Commission sur son appartenance ou sa non-appartenance au parti communiste. Cette fois-ci Dmytryk a non seulement reconnu qu'il avait été membre du parti en 1944 et 1945, mais il a aussi donné une liste de vingt six membres du parti qu'il avait connus et fait l'exposé le plus complet entendu jusqu'ici sur ce que les communistes appellaient : « L'Opération Hollywood ». Il cita, entre autres, l'écrivain John Howard Lawson, et les réalisateurs Frank Tuttle, Jules Dassin et Michael Gordon. Dmytryk expliqua qu'il quitta le parti quand celui-ci le menaça de sanctions pour avoir coupé certains passages anti-facistes de *Cornered* qui lui avaient semblé nuisibles à l'unité dramatique du film. Il refusa de répondre aux questions de la Commission en 1947, parce que, dit-il, cela lui semblait une question de droits civils constitutionnels. Mais la guerre de Corée le fit douter de la sincérité de la propagande de Paix des communistes, et enfin les récents procès d'espionnage le décidèrent à revenir sur ses déclaration ». (TIME, 7 mai 1951).

Le destin des « témoins » hollywoodiens qui ont révélé leur passé de communistes devant la Commission des activités anti-américaines semble un peu plus reluisant depuis que, la semaine dernière, l'un d'entre eux, Edward Dmytryk a retrouvé du travail. Pour les autres cela n'avait pas encore tourné aussi bien. Sterling Hayden et Richard Collins tournaient au moment où ils furent appelés à témoigner. Hayden avait la vedette de *Skid Row* et Collins écrivait le scénario de *Bucking String* en collaboration avec Sylvia Richards. Ils purent finir leur travail mais ils n'ont rien retrouvé d'autre depuis. Quant à Marc Lawrence il n'a plus travaillé non plus depuis son témoignage du 24 avril.

Larry Parks qui est, de tous les témoins ayant avoué leur appartenance communiste, celui qui a la plus haute cote au Box Office, a été la grande victime la plus marquante de ces événements. Non seulement il n'a plus eu d'engagements depuis son témoignage du 21 mars, mais son contrat avec la Columbia a été rompu par « consentement mutuel ». Son dernier film *Love Is Better Than Ever* n'a pas été autorisé à « sortir » et ne le sera sans doute jamais. Park est le seul témoin ayant avoué qui ait exprimé quelque dégoût à donner les noms de ses anciens camarades du parti.

L'engagement de Dmytryk la semaine dernière par les producteurs indépendants King's Brothers, pour diriger *Mutiny*, un film sur la guerre de 1812 dont le tournage doit commencer le 5 juin, est le premier symptôme du désir de l'industrie cinématographique de faire une distinction entre les ex-communistes qui ont « coopéré » avec la Commission et ceux qui ont préféré garder le silence. Ces derniers sont nettement retranchés de la communauté. A tel titre que la semaine dernière la R.K.O. a engagé Brian Donlevy pour reprendre, dans *Slaughter Trail*, le rôle qui avait été entièrement tourné par Howard da Silva; toutes les scènes où jouait da Silva seront refaites.

Le précédent Dmytryk est particulièrement significatif car il était un des dix qui en 1947 refusèrent de répondre devant la Commission, refus qui le conduisit en prison. Son dernier film Hollywoodien avait été *Crossfire* en 1947; depuis il avait dirigé deux films en Angleterre. Le 25 avril dernier il revint devant la commission, reconnut son ancienne appartenance au parti et nomma ses anciens camarades communistes.

Les raisons philosophiques (sic) de ce changement de position, dit-il l'autre jour, furent l'entrée en guerre des Etats-Unis en Corée. Sur un plan plus personnel il expliqua que d'autre part il avait à nourrir une femme et un enfant. Après que les King's Brothers eurent rendu public leur contrat avec Dmytryk, John S. Wood, le président de la Commission, vint à Hollywood et dans un interview accordé au Daily Variety déclara que *cet engagement* serait d'une grande aide pour la Commission, car il prouvait qu'il ne serait pas tenu rigueur à un homme de son *témoignagne, si son abandon du communisme* était vraiment sincère, qu'il ne serait pas privé du droit de faire sa vie à Hollywood ». (Thomas F. Brady. NEW YORK TIMES, 20 *mai* 1951).

★

« Washington, 22 mai. José Ferrer, lauréat de l'Académie Award, s'est accusé d'ignorance et de légèreté devant la Commission des activités anti-américaines pour avoir laissé utiliser son nom à titre de propagande sur de nombreuses listes du front communiste depuis une demi-douzaine d'années. Il jura cependant qu'il n'avait jamais été membre du parti ni même sympathisant avec ses idées et qu'il souhaitait que ce parti soit mis hors la loi ». (NEW YORK TIMES, 23 mai 1951).

★

« Le célèbre écrivain Budd Schulberg a témoigné volontairement devant la Commission des activités anti-américaines et révéla qu'il devint communiste en 1939, mais qu'il quitta le parti quand on voulu lui dicter ce qu'il devait écrire. Il cita son cas comme un exemple typique du contrôle que les communistes américains voulaient exercer sur les écrivains à l'instar des Russes. L'écrivain (37 ans) expliqua à la Commission que la première pression exercée sur lui fut le fait de Richard Collins et de John Howard Lawson, scénaristes, et de V.J. Jérôme qu'il avait identifié comme un fonctionnaire du parti. Interrogé sur ses autres collègues communistes, Schulberg nomma Waldo Salt, Ring Lardner Jr. Lester Cole, John Bright, Paul Jarrico et Gordon Kahn, scénaristes; Herbert Biberman, réalisateur et Meta

Reis Rosenberg, agent de publicité. Il raconta qu'il fut amené au parti par Stanley Lawrence qui était alors le chef du mouvement à Hollywood et qui fut tué dans la Brigade Abraham Lincoln en combattant aux côtés des gouvernementaux durant la guerre d'Espagne. (Rosenberg récemment convoqué, reconnut qu'il avait été membre du parti et qu'il avait démissionné. Salt et Jarrico invoquèrent la Constitution pour ne pas répondre ». (C.P. Trussell, NEW YORK TIME, 23 mai 1951).

★

Washington, 24 mai. — Frank Tuttle, réalisateur à 3.000 dollars par semaine (sic), qui a dirigé plus de 70 films dont *Tueur à gages,* a déposé volontairement devant la Commission des activités anti-américaines. Il a reconnu qu'il avait été membre du parti communiste pendant dix ans avant de réaliser que le communisme était une « dangereuse conspiration internationale. Il ajouta que maintenant il payait durement cette « monstrueuse erreur de jugement » : perte d'emploi, contrat annulé, son nom effacé sur ses anciens films. Il est venu spécialement de Vienne pour témoigner. Il explique son adhésion au parti en 1937 et ses activités militantes par ses sentiments antinazi et l'apparente indifférence du public à l'égard des succès d'Hitler. Plus tard, des amis libéraux le persuadèrent que les intérêts des communistes étaient parallèles à ceux des nazis et il quitta le parti en 1947. Frank S. Tavenner lui ayant demander de nommer ses collègues du parti, Mr. Tuttle répondit : « Je sais qu'il est de coutume d'avoir du mépris pour les mouchards, mais j'en serai un tout de même. C'est un rôle peu populaire mais je crois que celà est absolument vital en cette époque d'agression généralisée des communistes contre le monde ». Il nomma alors six réalisateurs qui étaient communistes : Edward Dmytryk, Jules Dassin, Michael Gordon, Bernard Vorhaus, John Berry et J. Edward Bromberg. Parmi les scénaristes, il cita : Alvah Bessie, Richard Collins, Robert Lees, Fred Renaldo, Ring Lardner Jr., John Bright, Robert Tasher, Hugo Butler, Lester Cole, Eddie Huebsch, Michael Uris, Waldo Salt, Maurice Clark et Paul Tivers. Il nomma aussi Edward Biberman et sa femme Sonya; Mrs Goldie Bromberg, femme de J. Edward Bromberg; Mrs Dorothy Uris et Mrs Meta Reis Rosenberg. Comme fonctionnaire attitré du parti il cita John Howard Lawson, scénariste, un des « Dix » qui en 1947 préférent aller en prison plutôt que de répondre aux questions de la Commission; V.J. Jérôme, chef actuel du groupe culturel, John Strapp, Nemmy Sparks, Carl Winter, Eva Shofron, Madeleine Ruthvin et Mr et Mrs Charles Glenn.

(C.P. Trussell, NEW YORK TIME, 24 mai 1951).

★

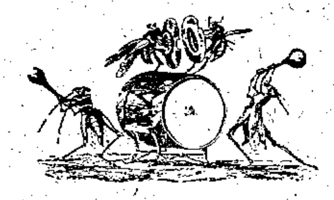
Hollywood, 28 mai. — La Colombia a révélé aujourd'hui que des négociations étaient en cours en vue de rompre le contrat qui l'unissait à Robert Rossen écrivain-directeur-réalisateur lauréat de l'Académie Award, actuellement à Mexico et qui vient d'être dénoncé comme communiste devant la Commission des activités anti-américaines. La compagnie personnelle de Rossen, financée par la Columbia a produit *All the King's Men* et récemment *The Brave Bulls,* tous deux distribués par la Columbia. Ces négociations visent à faire racheter par la Columbia les 50 % d'intérêt qu'avait Rossen sur les bénéfices de ces deux films. (Thomas F. Brady. NEW YORK TIME, 29 mai 1951).

★

Hollywood, 7 juin. — L'avocat de Robert Rossen, Robert W. Kenny annonce que son client se rendrait à la convocation du 25 juin devant la Commission des activités anti-américaines. Rossen est arrivé à Hollywood la semaine dernière venant de Mexico. Ni lui ni son avocat n'ont donné la moindre indication sur ce qu'il dirait devant la Commission. (NEW YORK TIME, 7 juin 1951).

★

« Stanley Kramer vient de signer un contrat avec Edward Dmytryk aux termes duquel Dmytryk dirigera cinq films pour Kramer et la Columbia a raison de un par an durant les cinq années à venir ». (NEW YORK TIME, 19 juin 1951).



LETTRE DE NEW-YORK

par

HERMAN G. WEINBERG

Herman G. Weinberg qui est un des animateurs de la Film Library du Museum of Modern Art de New-York ainsi qu'un producteur-réalisateur (il vient de produire et de superviser Knife Thrower) *qui n'a jamais cessé de défendre une intelligente avant-garde et un cinéma indépendant des grands courants commerciaux a bien voulu accepter de nous envoyer chaque mois une « Lettre de New-York » où il donnera à nos lecteurs la primeur des principaux évènements cinématographiques d'outre-Atlantique.*

New-York, juillet 1951

Les trois films américains les plus importants de la saison d'été : *The Brave Bulls, Ace in the Hole* et *A Place in the Sun,* représentent l'effort le plus intéressant fourni par Hollywood depuis *All About Eve* et *Sunset Boulevard.*

The Brave Bulls est l'histoire d'un matador qui, parvenu au sommet de la gloire perd soudain confiance en lui et connait la peur et l'hésitation chaque fois qu'il pénètre dans l'arène. Il faudra la mort d'un vieux matador encorné par un taureau destiné au jeune toreador pour que celui-ci retourne combattre afin de venger son vieux camarade et retrouve son courage de jadis.

Ainsi résumée, cette histoire a l'air d'un très classique mélo mais il en est tout autre à la vision du film qui est âpre, cruel et émouvant. Le choc psychologique que cause au jeune homme la mort du vieux matador n'a rien ici d'un coup de théâtre facile et illustre le vieil adage : « C'est toi même qu'il faut vaincre d'abord »; le jeune bestiaire vainct sa peur quand il comprend qu'il n'a pas le choix.

Tourné entièrement à Mexico par Robert Rossen, dont on n'a pas oublié l'admirable *All the King's Men, The Brave Bulls* est empreint d'une sorte d'humour noir et adopte une attitude nettement « anti-héroïque » envers ce jeu fatal que la Passionaria qualifiait à l'époque de la guerre civile espagnole, de « barbare héritage Maure de décadence et de meurtre ».

La colère sourde qui couve dans le film contre cette forme de cirque populaire s'exprime, entre autres, par les mots que le héros adresse au taureau qu'il s'apprête à tuer pour venger son ami : « Eux, dit-il en désignant la foule qui réclame du sang et hurle à la mort, eux ne savent pas ce que c'est que d'être ainsi l'un en face de l'autre... toi et moi seuls le savons » et, ce disant, il reprend les paroles de Blasco Ibanez à la fin d'*Arènes Sanglantes* quand pour montrer la véritable « bête » des courses de taureaux il désigne la foule.

★

Ace in the Hole est inspiré d'un fait divers authentique qui défraya la chronique en 1920. Un certain Floyd Collins fut emprisonné dans une grotte plusieurs jours durant. Toute la presse s'apitoya sur son sort mais il était mort lorsque l'on parvint à l'atteindre.

Billy Wilder s'est souvenu de cet incident pour raconter l'histoire d'un journaliste peu scrupuleux qui, chassé de partout, se « réhabilite » (si l'on



The Brave Bulls, scène de travail. Pour la réalisation d'une scène donnant le point de vue du toréador, le cameraman James Wong Howe accroche l'appareil de prises de vues à la ceinture du matador Luis Vasquez. On reconnait au centre, le réalisateur, Robert Rossen, et à droite l'interprète principal, Mel Ferrer.

peut dire) et reconquiert la notoriété en transformant un accident similaire (et qui allait passer inaperçu) en catastrophe nationale, freinant le sauvetage de l'emmuré afin de gagner quelques jours de publicité supplémentaire. La foule est « drainée » vers ce spectacle morbide et l'atmosphère autour de la grotte devient celle d'une fête foraine au fur et à mesure qu'affluent de tous les coins du pays les curieux qui veulent assister aux efforts des sauveteurs, efforts ralentis pour les raisons que l'on sait. Finalement lorsqu'il apparaît que la victime de cette monstrueuse curée va mourir, le journaliste, prenant soudain conscience de sa culpabilité fait venir un prêtre pour confesser le pauvre diable. L'homme meurt. Le journaliste bouleversé repousse les curieux et leur crie de rentrer chez eux « le spectacle étant terminé ».

La seule fausse note du film est sa fin : la femme de l'emmuré poignarde le journaliste dans une crise d'hystérie. Jusqu'à cette scène, le film a l'honnêteté et le réalisme brutal que l'on pouvait attendre de Wilder. Le châtiment du charlatan n'est qu'une concession à l'office Johnston : le journaliste étant responsable de la mort du pauvre diable doit être puni. La morale est satisfaite mais cela ne prouve rien et n'ajoute rien à ce que Wilder a tenté de dire. Ce dénouement théâtral est artificiel et inutile. *Ace in the Hole* demeure cependant un dur morceau de critique sociale et la chose est assez rare aujourd'hui à Hollywood pour mériter d'être signalée. L'ensemble du film — son



Billy Wilder, *Ace in the Hole* : Kirk Douglas et Jan Sterling. Ce film vient d'être sélectionné pour pour la Biennale de Venise.

dialogue, son ambiance, la peinture des caractères — *tout* cela est très « américain » dans le meilleur sens du mot : quand le cinéma américain ose être agressif, violent, il produit des chefs d'œuvre. C'est pourquoi des films comme *Double Indemnity*, *I Was a Fugitive from a Chain Gang*, *Sunset Boulevard*, *All about Eve*, *Ace in the Hole* sont tous des œuvres dont le principal moteur psychologique est la haine et possèdent de ce fait un tranchant de rasoir.

★

La haine est également l'élément dominant du célèbre roman de Théodore Dreiser *An American Tragedy* : haine d'une certaine société, haine d'une famille, qui, faussant complètement le sens des valeurs chez un jeune homme sans caractère, le rendent incapable d'affronter sainement l'existence.

Porté une première fois à l'écran par Josef von Sternberg avec son titre original, ce roman vient d'être « filmé » une seconde fois par George Stevens sous le titre : *A Place in the Sun* jugé plus convenable. Il a été jugé plus convenable aussi de laisser la haine de côté, ce dont évidemment pâtit le film qui est en quelque sorte une version expurgée du livre de Dreiser. Le jeune homme en question se trouve amené à choisir entre deux jeunes filles avec lesquelles il est également engagé : l'une est riche, belle et il la désire; l'autre est pauvre, légère et il ne la désire plus. Cette dernière se noie accidentellement au cours d'une promenade en barque. Le jeune homme est inculpé,



George Stevens, *A Place in the Sun* : Montgomery Clift et Elizabeth Taylor.

condamné et exécuté pour un crime qu'il n'a pas commis mais auquel il avait pensé. Ces quelques lignes résument la véritable tragédie qu'expose le livre et quand le film s'en tient à ce thème principal il atteint une réelle et poignante intensité.

La réalisation est techniquement ingénieuse, l'histoire est commentée en marge à la fois par le son et l'image ce qui est peu courant à Hollywood. Mais, outre que le volumineux ouvrage en deux volumes de Dreiser a été adapté de façon à ne pas dépasser la longueur d'un film standard, ce qui nous prive de toute l'étude de l'atmosphère dans laquelle vit le jeune homme, étude indispensable à la compréhension du drame qui va s'abattre sur lui, le dénouement a été adouci de façon regrettable : pendant qu'il marche vers la chaise électrique nous voyons en surimpression les images de sa courte aventure avec la jolie héritière, évocation qui tend sans doute à laisser le spectateur sur une meilleure impression du genre : « Après tout il n'est pas tellement à plaindre que ça, il a serré cette belle fille dans ses bras...., etc... ». Je doute fort qu'un jeune homme marchant à la mort ait des pensées aussi idylliques. Et tout naturellement on se surprend à essayer d'imaginer ce qu'aurait fait Eisenstein avec cette histoire si ses négociations avec la Paramount avaient abouti et si il avait pu porter à l'écran sa version personnelle du roman — la seule qui ait été approuvée par Dreiser. Les passages connus de cette adaptation sont admirables et Eisenstein avait tenu à évoquer toute la jeunesse du héros et à peindre minutieusement tout le climat social dans lequel il vivait.

LETTRE DE LONDRES

par

JACQUES B. BRUNIUS

Londres, Juillet 1951

White Corridors. — Il s'agit des corridors blancs d'un hôpital. Je ne suis pas allé voir *White Corridors* sans quelque appréhension. Les histoires d'hôpital, de médecins et d'infirmières en proie, non moins que les acteurs (-ices), danseurs (-euses) et chanteurs (-antatrices) au sempiternel conflit amour-carrière, ne me font point accourir. Toutefois je les supporte généralement mieux que les histoires de peintres (tolérables parfois si on ne voit que le verso de leurs toiles), ou pire, de compositeurs de musique (buste de B., torturé, sur la cheminée).

En revanche les noms du metteur en scène et des interprêtes m'attiraient. Pat Jackson, sans contrat et inactif depuis plusieurs années à Hollywood, n'avait rien montré depuis *Western Approaches*, un des meilleurs documentaires de guerre et l'un des rares films où la couleur n'était jamais gênante, encore qu'elle fut superflue. *White Corridors* est donc son premier film depuis son retour, et son premier film de « fiction ».

Je ne suis pas fâché d'avoir bravé mes craintes. Pat Jackson m'a, non seulement intéressé, mais ému, et, ce qui n'est pas négligeable, donné à penser sur divers sujets. Entendons nous : je ne crois pas qu'on trouve dans son film matière à vaticinations à la mode sur le langage cinématographique d'après-demain après-midi. Point non plus de personnalité fulgurante ou ambiguë, apparente ou dans la coulisse. Nul mythe en formation ou en déliquescence. Il s'agit simplement d'un film bien fait, sur une histoire bien construite, remarquablement bien construite même, avec échos, symétries discrètes, leit-motiv peu appuyé, et un dénouement présentant tous les caractères de la nécessité. C'est peut-être d'ailleurs le dénouement qui présente le plus d'originalité, en ce que l'histoire finit à la fois mal et bien.

Un petit garçon meurt d'une septicémie résistante à la pénicilline. Le médecin qui, en le soignant, s'est inoculé par accident (du moins il le dit) la même infection, exige alors qu'on essaye sur lui le nouveau produit sur lequel il expérimentait au laboratoire, produit encore considéré comme dangereux, et dont l'efficacité sur les êtres humains n'est encore prouvée par aucune expérience clinique. Il faut donc qu'un enfant meure d'un mal incurable pour que soit risquée l'épreuve. Concluante, elle sauvera d'autres vies. Aussi méfiant qu'on soit de la prétendue Sagesse des Nations (et il y a de plus en plus de quoi) on ne peut douter que le malheur des uns fasse (souvent) le bonheur des autres, ni qu'à quelque chose malheur soit (parfois) bon. Il n'en est pas moins permis de se demander si le malheur est vraiment toujours aussi nécessaire et inévitable qu'on veut bien nous le faire croire et nous y résigner. Seules peut-être les sciences, et en particulier la médecine, offrent de tels exemples où la contradiction semble jusqu'à nouvel ordre insurmontable.



Pat Jakson, *White Corridors* : de gauche à droite, Grâce Gavin, Petula Clark et Bernard Lee. Ce film fait partie de la sélection britannique pour la Biennale de Venise.

Si cette finale exalte l'héroïsme (récompensé) d'un médecin, le film est assez objectif pour nous en montrer de tous acabits, depuis le cynique jusqu'au criminel par négligence. On se garde de nous les présenter tous comme des saints et l'on s'aventure même à dénoncer une des sources de corruption de cette profession dans la société actuelle, en la personne du jeune chirurgien, fils de chirurgien plus que de ses œuvres, et indigne de succéder à papa. Il va sans dire que la vertu des bons est ainsi rehaussée par les mauvais et médiocres.

De même, tout en faisant hautement l'apologie du nouveau service de soins et médicaments gratuits institué récemment par le gouvernement travailliste (et contre lequel de nombreux médecins fortunés luttent encore), le film tourne en dérision certains aspects bureaucratiques du système.

Pareille honnêteté intellectuelle aurait fort bien pu, sur pareil sujet, s'accomoder de moins de rigueur dans l'exploitation des émotions. On imagine sans peine les innombrables perspectives ouvertes aux chantages sentimentaux. Il faut donc savoir gré à Pat Jackson d'avoir réussi à éviter les plus menaçants et les plus criants, mais, curieusement, il est parfois tombé dans le piège au moment où l'on s'y attendait le moins. Je pense à certaine fin de scène injouable où une infirmière vieille fille s'apitoie sur son propre célibat (trois ou quatre secondes à couper). Je fais également allusion à l'anxiété d'une femme d'opéré auprès de laquelle les infirmières s'empressent, aux petits soins. On eut préféré à cette occasion, non pas moins de gentillesse de leur part, mais cette gentillesse un peu lointaine, impersonnelle, qu'on aurait mauvais gré à reprocher à un personnel surmené, mais qui fait de l'hôpital un lieu à la fois glaçant et déchirant où l'indifférence est presque la condition et l'hygiène mentale du dévouement. Ce sujet n'est d'ailleurs pas négligé dans *White Corridors*, mais il est oublié ici.

Ce qui fait en outre l'intérêt du film, c'est l'exceptionnelle qualité de l'interprétation. Si l'on met à part Miss Moira Lister, plus manucure qu'infirmière, nouvelle découverte du théâtre et du cinéma, dont la beauté, le charme et le talent, je l'avoue, m'échappent intégralement, la rencontre de quelques uns des meilleurs acteurs de la scène et de l'écran avec Pat Jackson, réalisateur de documentaires, a donné les résultats les plus brillants.

Godfrey Tearle, vieil acteur shakespearien accoutumé à jouer large, tire sa force de sa discrétion et reste plus grand que nature sans cesser jamais d'être naturel. Barry Jones, venu lui aussi sur le tard du théâtre au cinéma, n'est pas moins à l'aise. Mais il faut surtout signaler James Donald, un des plus décevants jeunes premiers de théâtre que je connaisse, mais à mon avis le meilleur qu'ait révélé le cinéma anglais depuis Michael Redgrave. Autant je l'avais trouvé insupportable sur scène dans *The Heiress* (*L'Héritière*), autant il emporte la sympathie dans *Trottie True* et dans *White Corridors*. C'est un cas des plus surprenants, où, une personnalité ingrate, qu'étrique et dessèche la scène, se mue et s'épanouit en un personnage d'écran original, ardent et séduisant, grâce sans doute à une technique de jeu instinctivement adaptée au film.

J'ai signalé il y a quelques années que pendant et aussitôt après la guerre, le cinéma anglais, autrefois encombré de vieilles conventions pour la plupart empruntées maladroitement au cinéma américain, était passé par une période de « nettoyage par le réel » où les principaux auteurs de documentaires avaient joué un rôle important. Il en est sorti quelques films dont la virginité de vision a surpris le monde. Cependant les fanatiques du réalisme auraient tort de se figurer que l'attitude qui consiste à chercher ses sujets dans les faits authentiques, dispense les auteurs d'avoir de l'imagination dans leur quête de réalité. En fait, et le cinéma anglais, autant que le français et l'italien, l'a montré au cours des dernières années, rien n'aboutit plus rapidement à la constitution d'un répertoire de personnages-types qui reviennent inexorablement dans des histoires pas très variées ni très exaltantes : le « cockney », la logeuse, le mauvais garçon, le policeman, le patron de « pub », le petit employé de banque, etc... sans compter les provinciaux de convention avec leurs accents, qui en Grande-Bretagne font partie des accessoires de théâtre et de music-hall depuis Shakespeare, et que le cinéma a réinventés avec le plus grand sérieux « réaliste », sans toujours les épousseter avec assez de soin. Autant l'usage de personnages tout faits peut-être profitable à la comédie burlesque, où l'invention porte sur les péripéties, autant, dans la comédie ou le drame à prétentions réalistes ou psychologiques, on est en droit de refuser la confection. Or Pat Jackson, grâce sans doute, à la fois, à son exil en Amérique, et au fait qu'il n'a pas épuisé encore l'élan de découverte qui l'animait dans ses documentaires, semble avoir échappé à cette récente ossification. Il a su trouver un sujet d'exploration neuf, ou plutôt, dans une domaine déjà exploré, il a poussé plus loin l'investigation, il a su y introduire des caractères sinon originaux du moins pas encore conventionnels. Il a mis en relief, dans la vie de tous les jours, des problèmes peu connus, et a su rendre la réalité attachante. Son film retarde de quatre ou cinq ans, mais il nous ramène ainsi à la meilleure période du cinéma anglais. Puisse-t-il préserver cette fraicheur d'inspiration et continuer à découvrir de nouvelles perspectives. Il s'agit simplement de ne pas se laisser enfermer dans une mode qui n'a abouti qu'au rabâchage.

LETTRE DE BERLIN

par

FRANÇOIS CHALAIS

Berlin, Juillet 1951

Le métier de critique cinématographique est l'un des rares expédients que possède encore une presse désargentée pour feindre d'avoir des envoyés spéciaux à l'étranger. Les journaux, soudain, parlent de l'Uruguay et de l'Italie parce que Montévidéo et Venise présentent des films — et non comme jadis, parce que ces pays deviennent d'une ardente actualité; l'Anglo-Iranian n'a rien compris à la gestion de ses propres intérêts : avant de laisser éclater le scandale, ou en même temps, il fallait à Téhéran organiser un festival. Et l'on sait désormais pour ce faire, qu'il est à peine nécessaire d'avoir des films à montrer. Berlin en est une nouvelle preuve, qui a couronné aimablement deux prix de Venise (*Dieu a besoin des hommes* et *Justice est faite*) et un de Cannes (*Les Contes d'Hoffmann*), les seules particularités de son palmarès consistant dans l'ignorance systématique de l'œuvre suédoise *Mademoiselle Julie* et dans le couronnement, à des titres divers, de MM. Jean-Paul Le Chanois et Curzio Malaparte. Un seul trait de génie, dont personne n'avait encore eu l'idée : un prix de la meilleure affiche. C'est le progrès, à quand un prix au plus joli timbre de quittance ?

Mais encore une fois, cela a peu d'importance. L'essentiel n'est-il pas que nul critique de cinéma n'ignore plus le nom du bourgmestre de Berlin-Ouest (M. Reuter) et les modalités éventuelles d'un nouveau blocus, petit ou grand. Entre un exposé sur les difficultés d'une politique vraiment occidentale d'occupation et une bouillon-party dans les jardins du *Queen's*, entre une virée au cabaret hétéro-existentialiste *La baignoire* où trônent sur les murs les effigies de tous les chefs d'orchestre noirs de l'Amérique, et un coup d'œil à *l'Eldorado* où les messieurs ont des robes du soir en satin et des permanentes truffées de roses artificielles, nous avons quand même fait des choses sérieuses — je veux dire que les futilités de la diplomatie n'ont pas complètement détourné notre attention du cinéma.

Et cela, il faut le dire, avec très peu de moyens, et des intentions qui n'étaient pas seulement artistiques; Berlin-Ouest a vraiment bien fait les choses. Techniquement : les projections de plein air dans l'immense arène de Waldarene étaient remarquables; et celles du « Titania Palast », également fort bien réglées. Pratiquement : un public intéressé n'a boudé aucune des séances; en Allemagne, le moindre film nordique a une audience, car ce moindre en question correspond beaucoup plus aux goûts germaniques qu'aux nôtres. Il n'y a par conséquent pas eu ces brusques trous d'affluence qui sont la plaie de nos manifestations de Cannes ou de Venise. Moralement, enfin : le comité de sélection a su écarter certains films qui n'avaient rien à faire dans

une telle aventure, et que, seuls, des intérêts de distribution poussaient en avant (pas *toujours du reste* : nous avons dû encaisser *Destination Lune* et une sélection mexicaine assez gratinée comprenant en particulier un remake assez inopportun de *Jeunes filles en uniformes* et un autre de *Crime et Châtiment...*) Germaniquement : c'est une autre histoire...

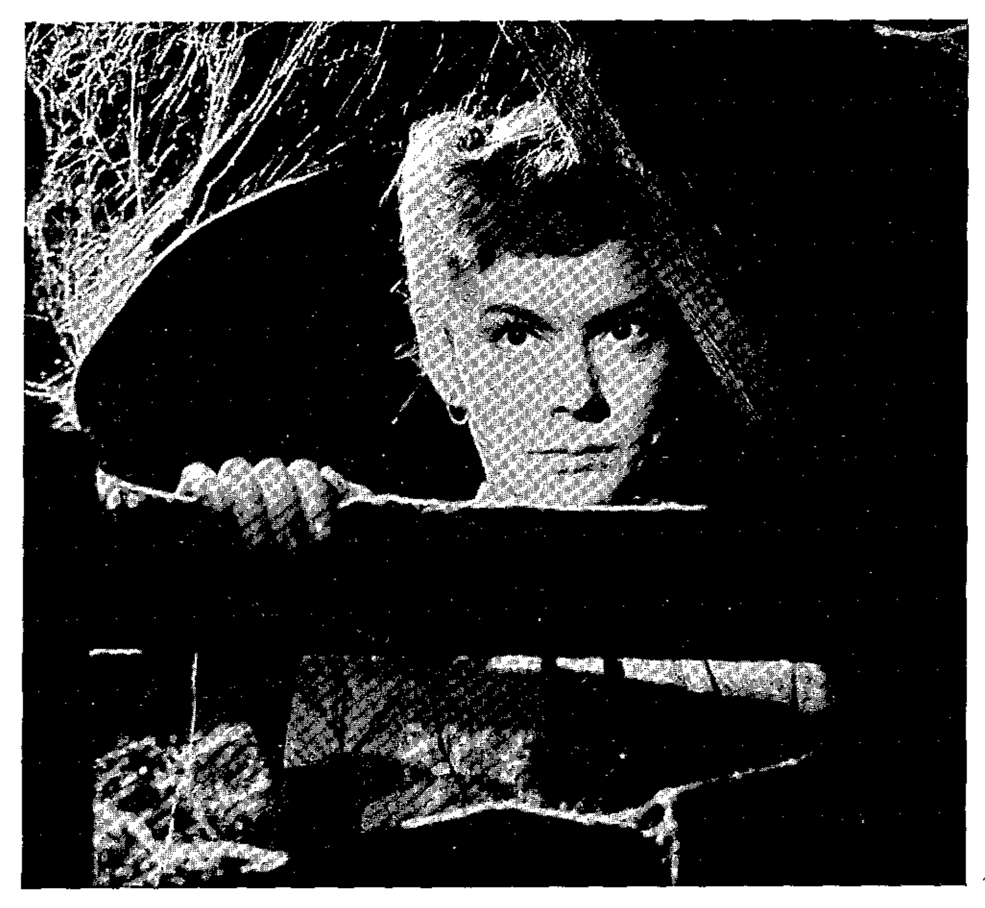
Je n'étais pas retourné à Berlin depuis ce jour de 1946 où, dans une petite salle de Chaussée Strasse en ruines, parmi les mille décombres encore fumants, tandis que des femmes armées de pelles d'infortune cherchaient encore les débris de ce qui avait été leur foyer, j'avais assisté, mêlé à un public glacé, à la projection du premier film allemand tourné depuis Hitler : *Les assassins sont parmi nous*. Ce titre, et ce cadre, terribles, m'avaient bouleversé plus que le film lui-même. Le lendemain j'avais poussé jusqu'en secteur russe (lequel ne s'appelait pas encore « secteur démocratique »). Dans les bureaux de la DEFA, société soviético-allemande, une aimable interprête avait ébauché pour moi le programme de 15 films annuels que cette compagnie avait décidé d'entreprendre. Et le même jour, chez les Américains, c'était Erich Pommer en tenue d'officier, qui m'avait tenu un langage identique. Je pensais, nous pensions tous : que ces horreurs sans cesse visibles, cette catastrophe toujours présente, cette faim des ventres et cette angoisse des cœurs, leur servent au moins à créer une œuvre de violence authentique !

Cinq ans ont passé. Malgré les efforts d'un Stemmle ou d'un Gunther Neumann, nous n'en sommes pas encore là. L'opérette et le mélo guettent toujours, en Allemagne, la vérité dans le dessein de lui faire un mauvais coup. Le public allemand le sait, qui a fraichement accueilli les films qui lui parlaient le langage de ses lèvres, mais pas celui de son esprit.

Bien sûr, un cinéma ne s'impose pas ainsi, dans un pays déjà privé de la possibilité d'exporter, et par dessus le marché coupé en deux. Quand j'étais à Berlin, on ne tournait qu'un seul film, dans un studio du reste à demi reconstruit — une bluette en costumes. Le cinéma allemand n'a pas encore trouvé de pellicule à sa mesure, une mesure du reste démesurée. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'ouvrir sa fenêtre et de regarder.



Georg C. Klaren, *Wozzeck* : Kurt Meisel, l'interprête principal,



Alf Sjöberg, *Mademoiselle Julie* : Anita Björk.

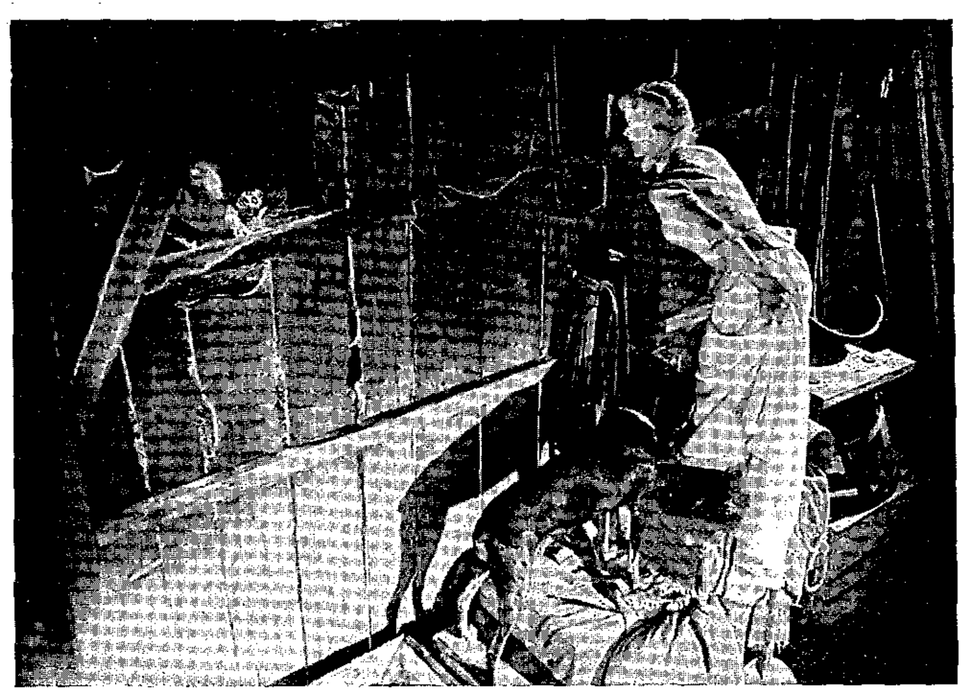
LES FILMS

AUTOUR DE MADEMOISELLE JULIE

FROKEN JULIE (MADEMOISELLE JULIE), film de ALF SJOBERG, d'après la pièce d'August Strindberg. *Images :* Goran Strindberg. *Décors :* Bibi Lindstrom. *Musique :* Dag Wiren. *Interprétation :* Anita Björk (Mademoiselle Julie), Ulf Palme (le valet), Anders Henrikson (le comte). *Production :* Terra Film, 1950.

Une certaine unanimité de la critique peut paraître suspecte, aujourd'hui que la « critique » est partagée entre la routine, l'approximation, le chauvinisme et ce vieil héritage du XIX[e] siècle qu'on appelle matérialisme dialectique (qui n'est ni matérialiste ni dialectique). *Fröken Julie* plaît. On veut bien y reconnaître du génie, tout en s'empressant à le mesurer, à en montrer les limites raisonnables et son mauvais ménage avec un cartésianisme de bon aloi.

Fröken Julie, Alf Sjöberg son metteur en scène, Anita Bjork son interprète, tombent sur nos latitudes comme des créations lunaires. On ignore à peu près que Sjöberg est un des grands personnages du théâtre et du



Alf Sjöberg, *Mademoiselle Julie* : Anita Björk. Cette photo, où la profondeur de champ est utilisée de façon particulièrement intéressante, est en quelque sorte le contre-champ de notre photo de la page précédente.

cinéma suédois, animateur d'August Strindberg (*Erik XIV*), sans négliger Shakespeare, Pirandello et Almquist. C'est dans une pièce de Carl Jonas Love Almquist qu'on donnait au Kungl *Dramatiska Teaterns* (*Lilla Scen*) de Stockholm, à la mi-juin, que j'ai rencontré le style de Sjöberg et reconnu les formes essentielles de son langage pour spectateur. On jouait donc *Amorina*. J'aurais été en peine de suivre un seul mot du texte; mais j'étais venu pour la mise en scène, et pour l'interprétation d'Anita Björk qui était, bien entendu, Amorina. Le travail de Sjöberg metteur en scène de théâtre éclairait son œuvre de metteur en scène de cinéma. Même le découpage scénique rappelait la logique et le rythme d'un découpage cinématographique; sans compter les apparences extérieures, depuis le jeu dépouillé des acteurs jusqu'à l'utilisation des ressources de l'élément projection (lanterne magique, ombres chinoises sur écran, etc...).

Le film de Sjoberg confirme, à l'extrême limite des règles qui en découlent, une observation qui est devenue pour moi le fondement même du montage. Il m'est arrivé de mettre ensemble, tel un puzzle gigantesque, 8.000 m. de film ancien, auquel il fallait imposer un « récit ». A la longue, une règle finit par en sortir, éprouvée, contrôlée, toute prête à être mise en équation :

$$M = [v\ (iA)]\ [v\ (iB)]$$

M étant montage, v vitesse du mouvement à l'intérieur de l'image, iA étant la surface intéressée par le mouvement, iB la surface équivalente de l'image raccordée.

En langage courant nous dirons que **toute** image peut se raccorder à l'image suivante à la condition que la vitesse de déplacement de l'objet à *l'intérieur de l'image* soit proportionnellement la même et qu'il ait la même direction.

La vieille ponctuation des fondus, des volets, des enchaînés, avait été dépassée par la coupe, généralement empirique, mais qui réussissait prodigieusement dans les mains des metteurs en scène inspirés (Etudions *Ippodromi all'alba*, de Blasetti). Il est évident qu'on peut rendre la coupe aussi mensurable qu'un trapèze, avec toutes les libertés que l'art peut prendre avec un théorème. Si, par exemple, nous passons d'une surface minime à une grande surface, ou encore d'un mouvement lent à un mouvement rapide (ou à un mouvement de direction opposée), nous aurons de précieux effets de contraste qui ne contrediront pas la règle fondamentale.

Sjöberg est allé plus loin. Quand, à l'intérieur d'une image au présent, il fait passer un élément de l'image idéale du passé (un personnage évoqué, par exemple), il rend légitime cette audace par le raccord des vitesses, même par compensation, c'est-à-dire en utilisant une vitesse de déplacement extérieure, celle de l'appareil de prises de vue.

« Certains raccords systématiques à l'intérieur du plan ont l'aisance du génie. Dans plusieurs rappels du passé, Sjöberg ne coupe pas mais déplace sa camera : un personnage du passé traverse sans encombre le présent, sans imparfait et sans conditionnel, avec une telle logique visuelle que cela est immédiatement admis, et saisi. Certes, il y a un côté exploit qui devrait glacer le conte. Il n'en est rien. Chacune des virtuosités de ce film s'impose comme une nécessité du langage ». Cette note avait paru assez littéraire. Elle correspond à une réalité qui méritait notre détour.

Fröken Julie continuera à échapper à ceux qui veulent trouver à l'écran un langage de tout repos où l'on devine le complément au premier verbe. Le prix de Cannes jouera pour les autres, les mêmes qui ne s'aperçurent pas des admirables qualités de *Bara en Mor* que Sjöberg présenta à Venise en 1950. Dès le générique pourtant l'intelligence aiguë du metteur en scène suédois s'imposait au plus distrait des publics. *Mademoiselle Julie* servira peut-être à un travail de révision de toute l'œuvre d'Alf Sjöberg. On remarquera que *Fröken Julie* n'est pas seulement un sommet, mais l'aboutissement d'une recherche opiniâtre et d'un long mépris de la facilité et de son corollaire, le succès, l'appel du pied, la flatterie.

Je ne connais pas la pièce de Strindberg d'où vient le film (Sjöberg l'avait montée pour ce petit et merveilleux théâtre de Stockholm dont nous parlions, Anita Bjork ne l'avait jamais jouée); mais les Suédois affirment que Sjöberg a été fidèle à l'esprit du drame, sinon à la lettre. La présence du petit-fils de Strindberg, Goran, comme opérateur, complète sans doute cette fidélité à l'essentiel. D'ailleurs, cette sombre histoire que justifient ces longues semaines de nuits ensoleillées du nord qui s'achèvent dans le délire aryen de la Saint-Jean, m'émeut à peine. Ces deux personnages dont l'aristocratie est une ironie sociale — le « comte » tenant son titre d'un concubinage royal — me laissent indifférent, autant que le domestique gauche, magnifique et vivant comme le peuple. D'autres trouveront ici de quoi s'extasier sur le contenu révolutionnaire d'un monde de privilège qui s'écroule et d'un monde de souffrances et d'objections qui attend son heure. (Les plus bornés y verront même le contraire, mais la subtilité et l'indépendance du jugement sont très mal partagées). Reste cette journée, cette nuit digne de Joyce, où **tout** revient en surface, où deux êtres jouent et perdent Julie paye de son sang ce jeu où personne n'a osé tricher. Cela lui apprendra à traverser les espaces réservés aux conventions et aux traditions. Alf Sjöberg a donné des images inoubliables d'intensité, véritables obsessions lumineuses, chant à plusieurs voix d'une réalité plus inquiétante que le rêve. Il a surtout obtenu de Julie — Anita Björk — le personnage le plus achevé, le plus poétique de son univers scandinave. Falconetti — et « la » Falconetti seule — peut servir de repère. Elle aussi venait du théâtre et elle fut ce que l'écran a donné de plus absolu dans l'étude d'une passion intérieure. Elle aussi s'effaça devant l'œil de la camera et se laissa brûler par le feu de mille projecteurs. Le cinéma a bien le droit de faire renaître le phénix à sa manière.

LO DUCA

LA GESTE DU SIÈCLE

LA CHUTE DE BERLIN, film de MICHAEL TCHIAOURELLI. *Scénario, dialogues :* Piotr Pavlenko. *Images :* C. Kosmatov. *Musique :* Dimitri Chostakovitch. *Interprétation :* M. Guelovani (Staline), M. Alexeiev (Hitler), B. Andreiev (Alexei Lvanov), M. Kovaleva (Natacha). *Production :* Mosfilm, 1949.

Nous aurons sans doute l'occasion de revenir sur le problème de la censure qui connaît en ce moment un regain d'actualité. Ce n'est donc que pour mémoire que nous notons qu'une fois de plus il faut déplorer les activités d'une Commission dont le souci principal semble avant tout d'interdire le maximum possible de films russes. Tout se passe



Michael Tchiaourelli, *La chute de Berlin* (1re partie) : une scène coupée par la censure où l'on reconnait Roosevelt, Staline, Molotov et Churchill.

d'ailleurs comme si l'on cherchait volontairement à n'autoriser que les films russes d'une propagande un peu grosse en espérant qu'ils iront à l'encontre de leur but (exemple : l'interdiction de *Mitchourine* dans le même temps que l'on autorisait *Le Serment*). Mais ne serait-ce point là prêter à cette morne assemblée un machiavélisme trop flatteur? Quoi qu'il en soit, on ne comprend pas pourquoi la première partie de *La chute de Berlin* est autorisée (avec quelques coupures), alors que la seconde partie ne l'est pas, car la malfaisance supposée de la seconde n'est pas supérieure à celle de la première où l'on voit à une certaine Conférence de Yalta, un nommé Churchill paré de tous les prestiges de la stupidité et d'un masque d'orang-outan dégénéré. Je ne pense pas tout de même, pour en revenir à la seconde partie, qu'il puisse paraître inacceptable à nos censeurs que l'on soutienne que Berlin a été pris par les Russes.

Il apparaît d'ailleurs assez nettement après vision des deux parties qu'elles forment un tout et se complètent l'une l'autre. De fait, il s'agit d'une œuvre assez considérable que nous aimerions envisager de façon objective. Les spectateurs des films russes actuels se partagent en effet en deux catégories bien tranchées : ceux qui sont totalement *pour* et ceux qui sont totalement *contre*. Cette partialité aveugle empêche les premiers d'en voir les faiblesses et les seconds d'en discerner les richesses.

Il ne faut pas chercher dans *La chute de Berlin*, qui englobe une période allant de 1941 à 1944, une chronique historique d'une période récente de l'histoire russe, mais bien plutôt une sorte de chanson de geste certes édifiante mais comme toutes les chansons de geste et pas plus en tout cas que *Iwo Jima*, la *Jeanne d'Arc* américaine, ou *Fabiola*. C'est une sorte de légende héroïque et populaire qui nous est présentée, où quelques personnages fictifs et symboliques côtoient quelques « grands » réels : Staline, Hitler, Joukov, Goering, etc. Une fois admise cette convention et que les camps des bons et des méchants sont nettement tranchés, il faut bien de la mauvaise volonté ou une bien détestable prétention à détenir la vérité révélée pour rester insensible devant la force quasi physique de ce témoignage, pour ne pas s'intéresser — serait-ce sociologiquement — à ces images-drapeaux d'une civilisation dont la simple existence conditionne l'histoire contemporaine, pour ne pas s'émouvoir — serait-ce intellectuellement — au rappel d'une marche victorieuse au bout de laquelle allait tomber une des citadelles les plus tristement symboliques de l'oppression et de la mort. A ceux qui trouvent ridicule de voir Staline auréolé de lumière bêcher des petits pommiers en écoutant chanter le rossignol, je répondrai que l'imagerie populaire à toujours portraituré ainsi les personnages célèbres (le bon Henri IV et la poule au pot et non le monarque autoritaire et peu scrupuleux

« descendu » par Ravaillac; Napoléon bonhomme tirant l'oreille des grognards et non le pourvoyeur de cimetières qu'insultaient ses soldats durant la guerre d'Espagne) et que ce n'est que le phénomène-cinéma multipliant les effets et leur communication qui fait trouver à ces images un caractère spectaculaire de grossissement qui peut les irriter. A ceux qui ricanent en voyant Staline tomber du ciel au milieu de ses troupes victorieuses, quelques minutes après la chute militaire de Berlin, je répondrai qu'il leur manque peut-être la santé morale et la fraîcheur de jugement nécessaire pour percevoir dans cette descente miraculeuse l'expression d'une naïveté qui n'est pas exempte de grandeur, le sens d'un lyrisme à grande diffusion qui vaut bien le scepticisme ironique de ses détracteurs et une figure presque mathématique d'un rituel qu'ils seraient prêts à applaudir s'il témoignait en faveur d'un autre culte. Les promenades périodiques du pape en chaise à porteurs au-dessus des hallebardes de ses gardes et des crânes respectueux de ses fidèles ne m'ont jamais fait rire. C'est un spectacle qui soutient l'attention et instruit le curieux de cérémonies significatives. Les grands ballets des spectacles officiels ne sont pas plus gratuits que ceux de l'histoire. Ils matérialisent des croyances diverses. On peut discuter ce qu'ils signifient, il est étroit de les mal regarder avec les verres opaques de l'intolérance.

Il m'est arrivé d'ironiser sur les films russes récents. J'avoue bien volontiers que cette attitude était stérile. Cet aveu ne m'est pas dicté par une crise subite d'auto-critique ni par le désir de me concilier la sympathie de qui que ce soit. Je me rend simplement compte que cette ironie — qui a été le fait de beaucoup de critiques sincères — était une sorte de réaction (totalement apolitique) dictée par le regret des anciens classiques russes d'Eisenstein, Pudovkine, Dovjenko, etc. C'est un réflexe d'amoureux fidèle qui fait regarder les nouvelles productions avec les yeux du veuf qui se persuade que les femmes étaient plus jolies du temps de la sienne. N'ayons plus la nostalgie du *Potemkine* et regardons en face cette forme nouvelle de cinéma et n'adoptons pas le stratagème qui consiste à prôner exclusivement *L'Enfance de Gorki*, film déjà ancien, afin d'avoir l'air impartial à bon marché.

Ceci dit, La chute de Berlin de Tchiaourelli n'est pas le chef-d'œuvre espéré. Evoquer cette sorte d'épinalisation qui va à l'encontre de notre crédibilité en « l'événement » serait tout remettre en question. Un exemple pourtant expliquera peut-être notre point de vue : nous assistons à une première bataille, le réalisme en est saisissant, nous « marchons », nous oublions qu'il s'agit d'une scène reconstituée, nous vivons une bataille réelle; à ce moment apparaît le héros fictif du film... Là encore rien à dire : c'est un soldat parmi d'autres, mais rapidement il est en « posture », il va accomplir des actes, prononcer des paroles qui relèvent d'un style diamétralement opposé au réalisme de la bataille. Passe encore une fois, mais il en sera de même à la deuxième bataille, à la troisième, etc... jusqu'au moment où, après avoir eu *l'occasion* de s'entretenir avec Joukov et de tenir avec un officier allemand quelques graves propos, le héros-simple soldat sera *choisi* pour aller planter le drapeau rouge sur la carcasse fumante du sommet de la chancellerie de Berlin. Cette mise en posture sur fond d'histoire d'un simple soldat n'est pas le fait unique des Russes, pareil procédé se retrouve dans des films américains ou autres et n'est pas mauvais en soi; mais ne faut-il pas alors qu'il soit appliqué d'un bout à l'autre du film, la « convention héroïque » d'ailleurs justifiable allant à l'encontre de la « convention d'authenticité » ? Dans le cas de coexistence des deux conventions notre pouvoir de crédibilité flotte sans savoir où se fixer. A qui trouvera que j'ergotte sur des détails je répondrai que c'est toute la dialectique du film d'histoire qui est en cause et que si le film russe vise à l'efficacité, à « agir » le spectateur, la solution actuelle me paraît maladroite. Comme exemple de convention d'authenticité sans mélange je citerai la dernière séquence de *Païsa* et *La terre tremble*, où les personnages sont continuellement *en scène* sans jamais être en posture et dont l'histoire, quoiqu'évidemment inventée, ne paraît jamais jouée, mais bien « se faire » devant nous minute après minute avec cette frange de gaucherie et de maladresse inhérente au déroulement désordonné de l'existence concrète, pointe extrême et subtile d'une *récréation* du réel dont Bresson vient de nous donner une exemplaire démonstration. Comme exemple réussi de la convention contraire je citerai *Alexandre Newski* ou *Ivan le Terrible*. Une autre forme d'authenticité stylisée s'y recréait devant nous avec une unité de ton constante. Les héros fictifs symbolisant le peuple russe étaient en posture devant un fond également en posture, gens et paysages, mouvements et immobilités, paroles et musiques, armures et vêtements concourraient comme les motifs harmonieux d'une symphonie à un même spectacle grandiose, à une *vérité* aussi significative que celle obtenue avec le système contraire. Dans *La chute de Berlin*, Hitler et son entourage sont présentés comme des bouffons — tragiques certes — mais exécutant devant nous un risible ballet.

J'entends bien que l'on ne pouvait présenter le Kremlin sous cette forme, mais l'état-major nazi pouvait être invoqué sérieusement sans que cela en empêche la stigmatisation et la condamnation... bien au contraire.

Il me semble, en bref, qu'il y avait un choix à faire entre les extrêmes représentés par l'opéra Eisensteinien et la chronique à la Visconti. Pour n'avoir pas opté, Tchiaourelli diminue la portée d'une œuvre importante où son principal mérite demeure, outre la réussite des scènes de batailles, d'avoir apporté nombre de solutions intelligentes au problème de la « dramatisation » de la couleur, ainsi que d'avoir, pour faire la liaison entre la partie paix et la partie guerre, réalisé cette admirable séquence de la brusque attaque allemande, transformant soudainement une scène rustique en une vision d'apocalypse : deux amoureux se promènent dans d'opulents champs de blé, autour d'eux une bucolique virgilienne : oiseaux, chants joyeux de paysans; quelques avions passent dans le ciel que l'on prend d'abord pour les anges gardiens de cette paix soviétique analogue à la « pax romana ». Mais ces anges sont des oiseaux de proie qui crachent le feu et la mort; en un instant, les blés s'embrasent, les villages s'effondrent, calcinés, et des flammes surgissent bientôt, dans un vrombissement de moteurs et un crépitement de mitrailleuses, une nuée d'insectes noirs à croix gammée. La guerre étrangle sauvagement la paix en quelques secondes. Grâce à la bienveillance de la censure, le spectateur français ne verra pas les suites et les conséquences de cet étranglement.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

NÉO-RÉALISME, OPERA ET PROPAGANDE

IL CRISTO PROIBITO (LE CHRIST INTERDIT), film de CURZIO MALAPARTE. *Scénario, dialogues, commentaire musical :* Curzio Malaparte. *Images :* Gabor Pogany. *Interprétation :* Raf Vallone (Bruno), Elena Varzi (Nella), Alain Cuny (Maître Antoine), Philippe Lemaire (Pinin), Anna-Maria Ferrero (Maria), Rina Morelli (Mère de Bruno), Gino Cervi (Le porteur de Croix). *Production :* Minerva, 1950. Les extérieurs ont été tournés dans la campagne de Sienne.

Que la personnalité publique de M. Curzio Malaparte soit un objet de scandale n'est pas pour faciliter la critique de *Christ interdit*. Le mépris irrité qu'inspire assez souvent son auteur constitue certainement un préjugé défavorable dont le palmarès de Cannes a été le reflet. Mais inversement on peut craindre que l'effort d'objectivité critique nécessaire pour vaincre cette prévention ne fasse basculer dans le préjugé contraire. Bref, nous ne voudrions pas que le peu d'estime morale que nous inspire M. Curzio Malaparte nous incitât à trouver que *Christ interdit* est « quand même » un chef-d'œuvre.

Car c'est bien, je crois, le paradoxe de ce film surprenant : qu'il porte aussi profondément la marque d'une personnalité dont la noblesse n'est pas le fort et qu'il soit pourtant un grand film.

C'est sans doute qu'il faut distinguer dès l'abord le contenu explicite de l'œuvre de sa réalité esthétique, son « message » idéologique de la forme dans laquelle il est coulé. Mais cette proposition semble introduire un second paradoxe, car *Christ interdit* est un film à thèse, c'est-à-dire un genre déjà difficile à défendre quand on partage son dessein apologétique, à plus forte raison si l'on a de bonnes raisons d'être contre.

Essayons donc d'expliquer ces deux paradoxes.

La valeur de *Christ interdit* procède certainement d'abord de la personnalité artistique de son auteur. Sa réussite s'inscrit dans le palmarès écrasant qui va de *L'Age d'Or* à *Citizen Kane* en passant par *Le sang d'un poète* et *Espoir*. Elle démontre une fois de plus a contrario quelles hypothèques d'habitudes professionnelles, de routines techniques, de préjugés de toutes sortes pèsent sur la production cinématographique du monde entier et qu'il peut être recommandable de tout ignorer du cinéma pour en faire du bon. Il paraît que Malaparte avait un bon assistant. Admettons. Mais on nous a déjà fait le coup avec Orson Welles abonné du *Museum of Modern Art*. Si cet assistant avait du génie, il n'aurait pas attendu *Christ interdit* pour le manifester. Il est vraisemblable cependant qu'il possédait son métier et qu'il a été fort utile à Malaparte en le dispensant d'un vain apprentissage. De même qu'Orson Welles a eu de la chance de faire *Citizen Kane* avec Gregg Toland. Mais il est simplement puéril d'ignorer l'évidence, à savoir que Curzio Malaparte n'en est pas moins le seul et unique auteur de *Christ interdit*, et que cet auteur n'était jusqu'alors qu'un écrivain qui n'avait jamais vu une caméra.

Or il est impensable qu'un romancier devienne du jour au lendemain un virtuose de l'accordéon ou un peintre de grand talent s'il n'a fait, d'autre part, le Conservatoire ou les Beaux-Arts. Ingres lui-même avait dû apprendre le violon et, peut-être, pour en jouer mal. Du cinéma on nous répète toujours que l'énormité de ses servitudes techniques l'oppose aux arts individuels : la musique qui n'exige qu'un pipeau, la peinture qui ne veut qu'un bout de carton et quelques couleurs, la poésie qui se satisfait d'une mansarde. Il se peut, mais si ces contingences matérielles pèsent lourd sur le système de production, elles sont plus légères que plume au niveau de la réalisation. Il était effectivement miraculeux de trouver un vicomte de Noailles pour offrir de quoi faire *Le sang d'un poète*, mais Cocteau a appris plus vite à se servir de cinéma qu'à modeler les débourre-pipes. C'est justement la complexité technique du cinéma dialectiquement opposée à la simplicité et au réalisme de l'image photographique qui libère le cinéaste-auteur de toute servitude, qui le dispense des inutiles initiations. L'apprentissage de l'écriture est long, celui du film est immédiat : il n'est que d'être allé au cinéma. Pour le reste, les assistants, les opérateurs, les ingénieurs du son et les électriciens sont là. Du strict point de vue esthétique, il n'est pas d'art dont l'exercice soit plus simple que celui-ci. C'est l'œuf de Christophe Colomb. Un œuf d'or, il est vrai.

Les pessimistes de bonne foi accorderont que *Christ interdit* est un film sensationnel, mais ils invoqueront le charme et l'audace de l'ignorance. Ils diront que sa beauté insolite procède bien en effet de l'indifférence d'un écrivain, intelligent et doué pour l'image, à l'égard des canons de la mise en scène, mais ils nous conseilleront de prendre garde aux limites de cette réussite. Cocteau raconte que Chaplin s'émerveillait dans *Le sang d'un poète* d'un certain raccord de plan parfaitement hérétique. Mais ce n'était qu'une faute de montage que l'auteur ne se serait pas pardonné à son second film. « Que le ciel, aidé par des capitalistes masochistes ou inconscients, pique de la tarentule cinématographique beaucoup de romanciers et de poètes, nous y gagnerons autant de films passionnants, mais dont le bénéfice général pour le cinéma reste illusoire. Le cinéma, en définitive, se fait avec des Berthomieu et des René Clair. Ces exceptions confirment la règle. »

Nous répondrons que, bien au contraire, ces films ont tous une portée esthétique d'une exceptionnelle importance, que leur absence de postérité n'est d'ailleurs pas la règle générale et qu'alors même il n'y faut voir qu'une revanche victorieuse de la routine. Pour un *Citizen Kane* triomphant de Hollywood et imposant une révision durable des habitudes techniques, *Espoir* de Malraux attend encore sa postérité, et si *Le sang d'un poète* en a une, c'est au seul Cocteau qu'il la doit. Mais s'il est vrai que, pour des raisons diverses, *Espoir* n'a pu avoir d'influence directe sur la production, on discerne fort bien *a posteriori* son caractère prophétique. Dès 1936 Malraux posait à la fois les principes du néo-réalisme qui allait triompher dix ans plus tard et ceux du roman filmé dont la leçon est loin d'être épuisée. La critique qui n'aurait vu avant-guerre dans *Espoir* qu'un coup de génie individuel sans autre référence que l'œuvre littéraire de Malraux en aurait donc limité gravement la signification esthétique.

Toutes proportions gardées et sans accorder évidemment à *Christ interdit* l'importance intrinsèque et extrinsèque d'*Espoir*, il est pourtant possible de situer son originalité dans les tendances du cinéma contemporain en général et du néo-réalisme italien en particulier.

Nous constations récemment, à propos de *Cielo sulla Palude*, l'effort des cinéastes italiens pour « dépasser » le néo-réalisme et retrouver à travers lui la tradition théâtrale et spectaculaire qui lui est dialectiquement opposée. Le neo-réalisme n'aura pas été le feu de paille auquel certains sceptiques avaient cru pouvoir le réduire, mais il est vrai que nous commençons à toucher ses limites. Après *Voleur de bicyclette* qui est sa *Phèdre*, le néo-réalisme italien a sans doute plus de passé que d'avenir, du moins sous sa forme pure d'une dramaturgie du quotidien. Il est significatif que ce soit justement de Sica qui, passant de Lumière à Méliès, ait tourné *Miracle à Milan*. Sur la souche solide et vivace du réalisme, les cinéastes italiens cherchent visiblement à faire prendre les greffons de styles différents : Visconti avec *La terre tremble*, Antonioni avec *Chronaca di un amore*, Genina dans *Cielo sulla palude*, Lattuada dans *Le moulin du Pô*, se risquent sur des voies divergentes mais dont le néo-réalisme est le carrefour commun vers l'abstraction d'une transposition formelle contre laquelle le cinéma italien d'après-guerre semblait précisément réagir.

C'est d'abord dans cette évolution qu'il faut situer *Christ interdit*. Il en est l'un des exemples les plus significatifs. De ce point de vue et par rapport au cinéma italien, Malaparte retrouve plus ou moins consciemment une certaine verve théâtrale, un certain *bel canto* photographique issu si l'on veut de *Cabiria* mais plus généralement du tempérament artistique italien. Cette remarque formulée pour donner des gages à ceux qui



Curzio Malaparte, *Le Christ interdit.*
Ci-dessus : Bruno (Raf Vallane) et Maria (Anna Maria Ferrero).

Ci-dessous : la scène de la procession dans le village.



répugnent à accorder trop d'imagination cinématographique à Malaparte, ajoutons immédiatement que, s'il est possible de rattacher très largement *Christ interdit* à une certaine tradition artistique, celle-ci s'y trouve renouvelée de telle façon qu'elle prend un sens absolument original et qu'il n'y a guère de profit à la vouloir réduire à ses manifestations antérieures.

Partant du néo-réalisme dont il respecte les caractères techniques essentiels (décors naturels, vérisme du maquillage et du costume, figuration indigène, etc.), Malaparte en joue avec une liberté qui tient de l'onirisme. Réels, ses paysages sont fantastiques comme un lendemain de fin du monde. Le village de Bruno, le traitement relatif de l'architecture et des personnages sortent directement d'un tableau de Chirico. Si cet univers de pierre, de terre et d'hommes est aussi vrai que dans un documentaire, son *temps* et son *espace* sont aussi irréels et truqués que ceux du cauchemar et de la tragédie. L'action ne s'y développe nullement selon une nécessité logique ou psychologique, mais comme dans un monde conforme à la parabole. Les êtres sont là quand il faut, où il faut selon une causalité transcendante qui ne doit rien à la coïncidence ou à l'accident. Ils n'entrent pas dans le champ, ils y apparaissent. La durée concrète de l'action est insaisissable, aussi conventionnelle que les vingt quatre heures de la tragédie classique. L'espace géographique n'est pas moins stylisé, réduit à des aires dramatiques, à des lieux d'événements polarisés par le destin : la campagne hors les murs, visage lunaire de la planète ravagée par l'histoire, les places, les murs, les rues, les maisons ne sont point ceux d'un village comme les autres avec ses jours et ses nuits, mais un labyrinthe complice du Minotaure que Bruno vient combattre. Les êtres qui le peuplent sont à son image masqués d'énigme, de refus, de silence, les yeux même de l'amour regardent vers l'intérieur pour laisser l'aimé à sa solitude. La convention tragique règne sur ce film avec une efficacité écrasante. Mais alors que le théâtre ne peut leur donner corps, le cinéma invente ici un Olympe visible, concret, aussi vrai que la lumière et le soleil. Il suffira d'évoquer deux scènes pour saisir clairement le rôle que Malaparte assigne au temps et à l'espace.

D'abord celle de la foire suivie du jeu de la Croix. Traitée comme un ballet dans le seul cadre bien délimité de la place avec le mouvement de la foule qui abandonne baraques, manèges et mangeurs de feu pour s'aggluiner devant le proscenium naturel où la croix est plantée. Un découpage d'une extraordinaire souplesse, cursif et descriptif, nous entraîne d'abord à la suite du héros dans la foule, brutalement interrompu par un montage rapide martelé au rythme puissant des tambours de la procession; une série de plans rapprochés brise l'unité de l'espace antérieur, casse la durée de l'action avant de les rassembler sur un rythme nouveau à l'autre extrémité de la place. La caméra alors monte et survole la foule comme une fourmillière reprenant dans une vue d'ensemble l'aire dramatique où elle nous avait momentanément précipité. Le tout est réglé sur un tempo chorégraphique sans défaillance avec un sens étonnamment rigoureux du rôle complémentaire des mouvements de la caméra, du montage et du déplacement des personnages. La séquence de l'exécution différée est moins complexe mais plus significative encore. Elle se déroule entre deux lieux hétérogènes : la place du village et la campagne hors les murs. L'annonce de l'événement bouleverse la population, les femmes se groupent en chœur et poursuivent le héros de leur muette remontrance. Le pardon accordé, tout le monde rentre au village. Le retour de Bruno est photographié de très haut, il pénètre sur la place où, dans l'attente du meurtre, toute vie semble coagulée en groupes humains immobiles. Le temps est comme suspendu, c'est qu'il n'est plus celui de la vie quotidienne, le temps de la réalité, mais celui de la tragédie. Le destin vaincu, la vie peut recommencer : comme Bruno paraît l'horloge de l'église sonne et, brusquement, tout est comme si de rien n'était, la durée coule à nouveau indifférente au héros et à celui qui devait être sa victime, les chiens aboient, la vie des hommes reprend, oublieuse des dieux. Ce sens exceptionnel de la stylisation, Malaparte ne le manifeste pas moins dans les dialogues que dans les scènes. Témoin la conversation sur le lit où la fiancée avoue sa liaison avec le frère de Bruno, quand le renversement des corps semble les offrir comme une crucifixion sur les diagonales de l'écran. N'insistons plus. Il est peu d'œuvres où l'on décélerait une science plus sûre de la signification plastique dans le cadre de l'écran et la durée du film. « Néo-réaliste », Malaparte l'est toujours par l'actualité du sujet et la substance même de l'œuvre, mais ce réalisme débouche dans une esthétique de rêve, de tragédie et d'opéra. Situons maintenant *Christ interdit* dans la production mondiale de 1951.

Christ interdit est un film à thèse ou, plus précisément : de propagande. Toute l'esthétique du film est tendue vers l'éloquence et la réthorique. Or la valeur didactique, apologétique et politique reste encore le grand scandale et l'inconnue majeure du cinéma. Roman, peinture et théâtre à thèse n'ont pas survécu au XIX[e] siècle. Le moins qu'on puisse

dire des tentatives actuelles pour les restaurer, c'est qu'elles ne sont guère convaincantes. Seul l'écran a fourni au XXe siècle d'incontestables *exemples d'un art de propagande* qui ne le cède en rien aux catégories de l'esthétique classique. Mais il semble aussi que la merveilleuse conjonction de *la politique et de l'art* qui fit la grandeur du cinéma soviétique de 1925 à 1935 ou 1938, soit un secret perdu, partiellement et épisodiquement retrouvé dans la production *soviétique contemporaine*, à la dimension d'une séquence, au détour d'une scène, mais jamais à l'échelle de l'œuvre et dans son principe même. Or il serait puéril de se voiler la face *devant les actuels* besoins idéologiques de l'art. Il n'importe que le communisme en soit, par réaction ou directement la cause; le cinéma ne peut ignorer son *pouvoir de propagande*, en 1951 moins encore qu'en 1925. Les idées de ce temps se serviront de lui, avec ou sans art, mais efficacement.

Or, quoi qu'on pense — et nous en pensons beaucoup de mal — de ce que M. Curzio Malaparte tient à nous dire, il nous le dit avec éloquence. On n'accorde généralement à son film de beaux « morceaux de *cinéma muet* » que pour lui reprocher avec mépris ses interminables bavardages. C'est commettre un contresens général, car l'originalité fondamentale de Malaparte *réside précisément* dans le rapport qu'il introduit entre le texte et l'image. Ce moment crucial du roman filmé que Malraux appelait justement « le passage au dialogue » *devient ici le passage* au discours. Notons qu'il hantait déjà le cinéma soviétique muet. Comment un cinéma idéologique pourrait-il se passer totalement du verbe, qui reste *tout de même le plus sûr* moyen, sinon de convaincre, du moins d'exposer et de transmettre des idées. Le discours, la harangue du meeting ou de l'assemblée sont *des événements capitaux de la* vie politique. Une révolution silencieuse serait un monstre historique. Mais cinématographier la mimique d'un orateur muet est opération *ridicule qui n'est surpassée dans l'horreur que* par l'adjonction de la parole. Utile et efficace dans la réalité politique, le discours est évidemment l'une des plus terribles pierres *d'achoppement du cinéma de propagande*. Le film doit-il donc renoncer au verbe précisément dans un genre qui ne saurait s'en passer ? C'est à cette contradiction que *Malaparte nous semble apporter une solution* esthétiquement satisfaisante.

On parle beaucoup dans *Christ interdit*, mais on parle comme on chante à l'Opéra, le dialogue ne prétend pas au réalisme dramatique ou psychologique; c'est un *bel canto* idéologique préparé par l'orchestration de l'image. Mais c'est la stylisation de celle-ci qui porte le verbe sur le pavoi. Il n'y a pas hétérogénéité entre la parole et l'expression visuelle, mais alternance dialectique entre deux modes d'éloquence dont l'un n'aurait par lui-même pas plus d'importance qu'un livret d'opéra. Certes les idées de M. Curzio Malaparte sont peu de choses si son talent est grand, et cette distinction est précisément rendue possible parce qu'il s'agit d'une esthétique de la propagande; mais, qu'elle soit possible, c'est aussi sa réussite, car la malchance traditionnelle des auteurs à thèse c'est d'échouer sur les deux tableaux.

Il se peut qu'on ne puisse rien demander de plus à un cinéma idéologique qu'un formalisme ouvert à la défense de toutes les idées. Ce qu'on attend d'un bon avocat. Il reste qu'un avocat dont la cause est solide nous convainct mieux. « J'accuse » d'Emile Zola passe à la postérité, non les diatribes de J.-H. Paquis, même si ce dernier n'est pas moins bon élève de Cicéron. C'est pourquoi *Christ interdit* est un échec au prix des intentions explicites de son auteur. Mais la médiocrité de la cause ne doit pas nous masquer la force du plaidoyer. Sa technique — admirable — mérite d'autant plus d'être retenue qu'elle nous semble indépendante de son contenu politique.

Il est légitime de distinguer dans *Christ interdit* deux plans d'expression radicalement différents. Celui de l'implicitation artistique dont nous avons vu qu'il s'apparentait aux *structures tragiques* et oniriques, et celui du discours idéologique. Le second ne relève pas en lui-même des catégories esthétiques : il leur emprunte seulement leur efficacité, comme le livret d'opéra au chant et à l'orchestre. Le prosaïsme des idées bénéficie de la stylisation lyrique du récit, le texte n'existe que sur le mode du récitatif, du duo et du chœur.

Nous comparerions volontiers *Christ interdit* aux recherches finales d'Eisenstein. L'évident formalisme de *Newsky* et d'*Ivan le Terrible n'entretenait plus guère avec la* thèse historique qu'un rapport accidentel. (Faut-il rappeler qu'Eisenstein n'a fait l'autocritique d'*Ivan le Terrible* que sur le plan du scénario *et de la conception historique*. Nullement, comme on l'a cru souvent, sur celui de la mise en scène.) Avec un autre génie sans doute, mais comme Malaparte cependant, *Eisenstein a cherché dans l'expressionisme et* dans une certaine théâtralisation de la mise en scène qui l'apparentait à l'opéra la solution nouvelle aux exigences de la propagande. Le résultat en fut grandiose mais visiblement sans issue parce que Eisenstein, tournant pa-

radoxalement le dos au réalisme, renouait, par dessus vingt ans de cinéma, avec l'expressionisme allemand des années qui virent naître le *Potemkine*. L'astuce, sinon le génie, de Malaparte c'est de recommencer l'opération à partir du néo-réalisme dans le prolongement de l'évolution du cinéma. Son opéra de propagande est au cinéma contemporain ce que le *Consul* de Gian Carlo Menotti est au répertoire lyrique.

ANDRE BAZIN

P. S. — J'ai écrit au début de mon article sur *Le Journal d'un Curé de Campagne* dans le nº 3 des CAHIERS DU CINÉMA que seuls des « étrangers à la profession » comme François Mauriac ou Albert Béguin avaient su aller au cœur de l'art de Bresson. C'était une affirmation légère. Marcel L'Herbier me fait remarquer qu'il confirme la règle, s'étant plu dès le mois de Mars, dans *Combat*, à couronner avec un enthousiasme circonstancié la réussite de Bresson. Nous lui en donnons acte avec d'autant plus d'empressement que la méfiance irritée, le scepticisme sinon la colère sont les attitudes les plus connues des techniciens et des réalisateurs à l'égard de Bresson que Jacques Becker fut à peu près seul, avant Marcel L'Herbier, à défendre publiquement. Le fait, sans attendus, se suffirait à lui-même, mais il se trouve par surcroît que les raisons de Marcel L'Herbier sont particulièrement sensibles aux rédacteurs de cette revue. N'écrit-il pas en effet : « *De toutes manières et par tous ses apports, le film de Robert Bresson représente ce qu'on doit appeler exactement un film d'avant garde... Ce que l'on a dénommé abusivement ainsi n'était qu'un masque de l'avant-garde littéraire, derrière lequel surréalisme, simultanéisme et autres jeux de l'esprit s'amusent pour un temps à s'exprimer... C'est en définitive au film purement révolutionnaire de Robert Bresson que revient aujourd'hui le suprême privilège de déboucher à l'avant-garde du cinématographe sur un nouvel infini* ».

ET MOURIR...

NAPOLI MILIONARIA (NAPLES MILLIONNAIRE), film de EDUARDO DE FILIPPO. *Scénario, dialogues :* Piero Tellini, de Filippo, Arduino Maturi. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Eduardo de Filippo (Gennaro Jovine), Toto (Pasquale Mille), Carlo Ninchi (le flic). *Production :* Dino de Laurentiis, 1950.

Derrière la bella Napoli des cartes postales, la ruelle où vivent les petites gens de la fable. Parmi eux, le film, peu à peu, choisit quelques personnages, les perd, les retrouve quand on n'y pensait plus : Gennaro, conducteur de tramway, dont l'esprit roule sans cesse des pensées trop lourdes pour sa tête simple, et sur lequel s'acharne un destin malicieux; son curieux ami, « l'homme qui se loue », tour à tour défunt professionnel, candidat volontaire à la prison, orateur improvisé - voué lui aussi à de toujours imprévus coups du sort; Donna Amalia, femme du premier, commère au verbe haut. Autour de ces trois là, et de quelques autres dont la caméra s'éloigne plus vite quand elle les rencontre, tous les habitants du vicolo Pallonetto emplissent celui-ci — ou l'écran — de leurs disputes, de leurs sérénades, de leurs drames, de leurs vociférations. L'histoire — mais y a-t-il une histoire ? — commence en 1940, s'achève dix ans plus tard. Son déroulement cependant n'obéit pas à une chronologie mécanique : il épouse une durée toute relative, celle que répercutent sur les personnages les évènements extérieurs — guerre, occupation, libération, retour à la vie normale. Episodes gais ou tristes se succèdent au rythme inégal de la vie quotidienne. Aussi bien le film pourrait-il commencer à un autre moment, et n'a pas d'autre raison de se terminer en 1950 que d'avoir été précisément réalisé en cette année-là. Il n'est pas la chronique de la vie napolitaine à telle époque, mais une fable poétique dont le lieu et le moment ont été choisis entre mille autres possibles. Les personnages, tels ceux de la commedia dell'arte, tendent à échapper à la très habituelle réalité où les prend l'auteur pour devenir les protagonistes d'une pantomine — ou d'un ballet — analogue à ceux des films de Chaplin ou des René Clair des années 30. C'est qu'en effet l'optique de

ces derniers et celle de Filippo sont similaires. Dès lors, et l'affabulation acceptée, il n'importe plus que telle séquence soit tournée en extérieur ou en studio. Une légère correction dans le jeu des acteurs suffit à conserver au spectacle son unité de ton. Ainsi la ruelle est un décor aussi manifeste que celui d'une mise en scène de théâtre, mais les enfants qui y jouent à la marelle, leurs cris, le linge séchant au vent entre les fenêtres sont d'une réalité quasi documentaire. Au contraire dans la séquence, filmée en décor réel, où le fils sort de prison, toute la famille Jovine et la caméra dansent un véritable ballet, analogue à celui d'*Idylle aux Champs*, également tourné en extérieur. Le malaise que ressent le spectateur lors des passages du décor à l'extérieur vient d'une inadaptation à l'univers simplifié que nous propose Eduardo de Filippo. Celui-ci admis, le changement devient aussi peu important que dans les films de Chaplin, où décor réel et décor construit alternent indifféremment.

Pour nous faire accepter la perspective de son théâtre et la morale de la fable qu'il nous propose, Filippo dispose des deux atouts majeurs : son interprète principal et son opérateur. L'étonnant Toto est bien l'acteur qui lui convenait. Nous n'oublierons pas de sitôt son visage imperturbable tandis que de ses longues mains expressives il extrait tout un déjeuner d'un pain creux, ou la scène du discours : « Fratelli... Amici... ». Quant à Aldo Tonti, il renouvelle de Périnal le miracle invisible de donner aux décors plus de réalité que la réalité elle-même, et ajoute à leur dessin la profondeur de la vie. Si le film pêche, c'est par défaut de construction. A des séquences parfaites de justesse et de légèreté succèdent des scènes inutilement longues, où le rythme se ralentit sans raison.

Un montage plus rigoureux, une interprétation plus homogène eussent fait de *Napoli Milionaria* une des œuvres les plus marquantes de la nouvelle production italienne. Tel quel, avec ses imperfections, il marque peut-être la naissance d'un cinéma napolitain, continuant la tradition locale d'un art populaire, qui pourrait être une des nouvelles directions dans lesquelles s'orientera le cinéma italien.

MICHEL MAYOUX

L'ŒUF D'AUTRUCHE OU DU CACATOÈS ?

LE ROSSIGNOL DE L'EMPEREUR DE CHINE, film de marionnettes en couleur de JIRI TRNKA. *Metteur en scène pour la partie humaine :* Milos Makovec. *Scénario :* Jiri Trnka et Jiri Brdecka, d'après le conte d'Andersen. *Images :* Ferdinand Pecenka. *Musique :* Vaclav Vrojan. *Commentaire :* Jean Cocteau. *Interprétation :* Jaromir Sobota, Helena Patockova. *Production :* Cinéma Tchécoslovaque d'Etat, 1948.

J'ai pris trop de plaisir à ce film pour entreprendre maintenant le gâcher le vôtre. Je me demande pourtant si notre plaisir n'eût pas été plus vif encore, Jean Cocteau nous eut-il épargné l'avertissement-conférence. « Que faites-vous ici, vous qui n'avez pas préservé votre enfance ? » Certes, mais ces choses vont sans dire.

La seconde servitude dont ce film aurait pu se libérer — j'en veux un peu à Trnka de l'avoir subie —, c'est celle de l'identification à un garçon de nos climats; c'est le préambule et c'est la fin. Andersen y était contraint, comme tous les conteurs pour l'enfance. Mais Trnka ne s'adresse pas à des enfants, pas essentiellement du moins. Il se situe dans un univers fantastique, composé, autonome, qui n'exige pas de correspondances au réel, qui devrait les bannir même (c'est le contraire pour les films de prise de vues directe). Il devrait donc, il me semble, entrer tout de suite dans son seul sujet, ne pas dire même : « Il était une fois », mais : « Il était un rossignol », et : « Il était un Empereur de Chine ».

L'univers de ce film est si évident, si tranché de nous, que l'œuvre, il m'a paru, perd deux fois de la grâce suprême, dans l'un et l'autre cas, pour avoir introduit une référence extérieure. La première fois pour avoir montré l'Empereur se brosser les dents, car il est clair que ces charmants Chinois ne devraient pas avoir de dents, attribut bestial. La seconde fois, pour avoir montré l'ombre de la mort comme au temps du muet et des surimpressions. Or il suffit à Trnka d'être absolument Trnka pour gagner la partie.

Aux broutilles près que je viens de dire, le bonheur de son film est entier et merveilleusement communicatif. Ses Chinois subtilement différenciés, dont la démarche est réglée comme pour un plat à musique. Son Empereur dont les larmes sont plus émouvantes que celles de jeunes premiers qui pleureraient

(de même, Betty Boop faisait sur les mâles une plus durable impression que Rita Hayworth). Son automate aux cymbales, qui règle le protocole. La chasse au papillon mécanique, seul sport pratiqué par Sa Majesté. Ce mouvement tendre qu'Elle a pour apprivoiser avec Sa couronne le rossignol égaré sur Sa pelouse, et humblement le rappeler aux convenances. Ce navigateur sans-gêne dont Cocteau suggère qu'il est Marco Polo (il ne sait pas manger la soupe avec des baguettes). Le rossignol mécanique qui supplante quasiment l'automate aux cymbales dans l'organisation d'un cérémonial chronométré. Car, pour citer le commentateur : « On fait ceci et cela, et non point ceci ou cela, ou cela et ceci, ce qui n'est pas pareil et choquerait les usages ». Tout cela fait un récit, et un ballet, admirables (à la petite fille près, peut-être : on aimerait un démiurge moins conventionnel).

De quoi faut-il le plus féliciter l'auteur ? D'avoir trouvé le sujet où les marionnettes ont un sens, créent et peuplent un univers; où leurs parades saccadées expriment une vocation ? D'avoir trouvé une palette où les couleurs ont rythme et nécessité; dans de riches dominantes veloutées, bruns rouges ou jaunes verts; qu'un autre vert, cristallin et frais, comme mêlé d'eau, vient briser juste à point pour le délassement de l'œil ? D'avoir inventé des cadrages qui sont pure composition picturale ? De l'omni-présence de son humour discret ? D'avoir déposé, avec un récit qui se souvient de l'art abstrait, avec un presque chef-d'œuvre, mineur et baroque, quelque œuf mal nommé encore, peut-être celui de l'autruche, peut-être celui du cacatoès, dans le champ presque inculte de la production ? D'avoir fait un film qui, pour l'essentiel, ne doive, Andersen excepté, rien à personne, si ce n'est aux précédents travaux de l'auteur ? De quoi faut-il le plus féliciter l'auteur ?

JEAN QUEVAL

ROBERT J. FLAHERTY

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons la mort de Robert J. Flaherty. Nous reviendrons prochainement sur la carrière de Flaherty qui fût un des plus grands cinéastes contemporains et transcenda totalement le genre dit « documentaire », ses films étant à la fois des témoignages précis et d'admirables poèmes. Il était né le 16 février 1884 à Iron Mountain (Michigan). Il entreprit quatre expéditions dans les régions sub-arctiques de l'Est du Canada, explora l'archipel Belcher Islands dans la Baie d'Hudson ainsi que le Nord de l'Ungava (1910-16). Auteur de livres de voyages et de monographies, marié avec Frances Hubbard Flaherty — sa plus fidèle collaboratrice —, violoniste de talent épris de Corelli et de Mozart, il se révéla auteur de films avec le célèbre Nanouk *présenté en 1922.*

FILMOGRAPHIE : *Nanouk of the North* (1920-21), *Moana (The Sea)* (1923-24)), *Story of a Potter* (1925), *The Twenty-Four Dollar Island* (1925), *White Shadow of the South Seas* (pour le scénario, réalisation de W.S. Van Dyke), *Tabou* (en collaboration avec Murnau) (1928-29), *Industrial Britain* (en collaboration avec Grierson) (1931-32), *Man of Aran* (1932-33), *Elephant Boy* (en collaboration avec Zoltan Korda) (1935-37), *The Land* (1939-42), *Louisiana Story* (1949).

ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 3e trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL



James Stewart dans HARVEY, un film de Henry Koster d'après la célèbre pièce de Mary Chase, que l'on verra prochainement en exclusivité sur les écrans parisiens. (*Universal Film S.A.*)

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 200 FRANCS